

**Univerzita Karlova v Praze**

Filosofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

**Bakalářská práce**

Marianna Placáková

**Igor Korpaczewski**

Praha 2013

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Marie Klimešová, PhD.

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně,  
že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu  
a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia  
či k získání jiného nebo stejného titulu.*

V Praze, dne 31. července 2013

.....  
Marianna Placáková

## Klíčová slova:

Igor Korpaczewski, malba, instalace, figurace, osmdesátá léta

## Klíčová slova:

Igor Korpaczewski, painting, installation artwork, figurative art, the 1980s

## Abstrakt

Práce se věnuje reflexi tvorby českého malíře Igora Korpaczewského (1959) se snahou zařadit ji do kontextu českých dějin umění. Igor Korpaczewski působí již přes dvacet let na Akademii výtvarného umění v Praze, kde ovlivnil bezmála jednu generaci malířů. Jeho obrazy byly přítomné na všech zásadních výstavách (Perfect Tense, 2004, Resetting / Jiné cesty k věčnosti, 2007), snažících se uchopit fenomén současné české malby. Přesto zhodnocení jeho komplexní tvorby stále chybí. Práce proto vychází z dílčích článků a z metody orální historie v podobě rozhovorů s umělcem samotným.

Korpaczewski se dlouhodobě zabývá především figurálním zobrazením. Jeho pojetí figur je zde konfrontováno s raným dílem francouzského filosofa Emmanuela Lévinase. Setkání s Korpaczewského obrazy chápu jako projekci vztahu já-ty, který diváka formuje.

Na rozdíl od svých generačních soupeřů snažících se v osmdesátých letech svou tvorbu odosobnit, zpracovával Korpaczewski (a stále zpracovává) intimní témata, jež solidně zhodnotil až v kontextu let devadesátých. Jedná se tedy o čistě soliterní projev, jehož příbuznost lze najít (mimo jiné i v různých přístupech k figurativní malbě) v díle Jiřího Petrboka, Daniela Balabána či Jana Mertu.

Tvorba Igora Korpaczewského se vymyká pohledu teoretiků Jana a Jiřího Ševčíkových, kteří v dnešní malbě vidí absenci obsahu, jež se skrývá v zástupné řeči ironie a sebedestrukce. Jeho díla jsou obsahově nosná, ať už se jedná o existenciální témata formulovaná v rámci jednotlivých obrazů či problematiku vnímání reality, kterou se zabývá ve svých instalacích.

## Abstract

The work is devoted to reflection on the creation of the Czech painter Igor Korpaczewski (1959) in attempt to place it in the context of Czech art history. Igor Korpaczewski has been operating for over twenty years at the Academy of Fine Arts in Prague, where he influenced nearly a generation of painters. His paintings have been present at all major exhibitions (Perfect Tense, 2004, Resetting / Alternative Ways To Objectivity, 2007), trying to grasp the phenomenon of contemporary Czech painting. Despite this an appreciation of his complex formation is still missing. The work is therefore based on sub-articles and methods of oral history in the form of interviews with the artist himself.

Korpaczewski has been primarily engaged in figural depiction. His conception of figures is here confronted with the early work of the French philosopher Emmanuel Lévinas. Meeting with Korpaczewski images I understand as the projection of I-Thou relationship, which forms the viewer.

Unlike his generational peers who have been trying in the Eighties to depersonalize their work, Korpaczewski has been processing (and still he continues in it) intimate topics that he solidly assessed only in the context of the nineties. It is therefore a purely solitary expression, the relationship can be found (among others in various approaches to figurative painting) in the work of Jiří Petrbok, Daniel Balabán and Jan Merta.

Creation of Igor Korpaczewski defies the view of the theorists Jana and Jiří Ševčík who see in today's painting the absence of content that is hidden in the wildcard speech of irony and self-destruction. His works have backing, whether there are existential themes formulated within each image or a perception of reality which he is being dealt with in his installations.

## Obsah:

I. Úvod	6
II. Tvorba Igora Korpaczewského v historickém kontextu	7
III. Svár formy a obsahu	11
IV. Citace a retrostyly	15
V. Aktualizované alegorie	19
VI. Hrdinové se svými příběhy	21
VII. Paralelní světy	26
VIII. Hranice mezi snem a skutečností	30
IX. Vyvěrající nevědomí	32
X. Setkání s tváří druhého	36
XI. Závěr	39
XII. Seznam použité literatury	40
XIII. Stella Maris (text Igor Korpaczewski)	43
XIV. Biografie	45
XV. Výstavní činnost	46

***„Dostat se u výtvarného díla do momentu nuly je to, po čem stále toužím. Ani plus, ani minus. Ani moc ani málo.“***  
**IKW**

## **I. ÚVOD**

Tato práce se zabývá tvorbou výtvarníka Igora Korpaczewského (1959), který se dlouhodobě věnuje malbě. Absolvoval desítky výstav a přes dvacet let působí jako odborný asistent, společně s profesorem Jiřím Sopkem, v ateliéru malby na Akademii výtvarných umění v Praze. Ovlivnil bezmála jednu generaci malířů, přesto není jeho tvorba (pravděpodobně i kvůli jeho osobnímu přístupu a anonymní prezentaci) veřejnosti příliš známá.

Jako málokdo na české scéně se soustavně již od absolvování AVU na konci osmdesátých let zabývá různými možnostmi pojetí malby se zaměřením na figurální zobrazení. Jeho práce byly přítomné na jedné z nejdůležitějších výstav, reflektujících současnou českou malbu, jako například *Perfect Tense* v roce 2004 či *Resetting / Jiné cesty k věčnosti* v roce 2007. Ačkoli byly publikovány již mnohé monografie jeho generačních souputníků, zhodnocení díla Korpaczewského stále chybí.

V textu jsem proto vycházela z dílčích článků a textů z katalogů. Oporou se mi stal především text Lenky Lindaurové z jediného katalogu věnovaného Korpaczewskému (*Stíny KW*, 1998), dále obsahově hutná stat' Petra Vaňouse (*KW: Tělo a mysl, Revolver Revue*, č. 70, 2008) a článek poněkud popisného charakteru od Lenky Vítkové (*Q: Protisměr, Umělec*, roč. 12, č. 2, 2008). Neopominutelné pro mou práci byly rozhovory s Igorem Korpaczewským, jež mi poskytl.

Korpaczewského tvorbu nepojímám v časově lineárním (chronologickém) vývoji. Nevyprávím žádný „příběh“ (i když zrovna prvek narace je pro Korpaczewského důležitý), ale vybírám jednotlivá témata, týkající se formy i obsahu, která jsou podle mého názoru pro jeho tvorbu důležitá a jež ji charakterizují. Korpaczewského pojetí figur na závěr konfrontuji s myšlenkami francouzského filosofa Emmanuela Lévinase (především s knihou *Čas a jiné*<sup>1)</sup> sestávající se ze čtyř přednášek, jež se uskutečnily v letech 1946-1947 na Collège Philosophique v Paříži). Pokouším se zde najít paralely v jejich společném zájmu o lidskou existenci, o setkání s tváří druhého.

V současném diskursu o psaní nedávné historie umění se zmiňuje především problematika krátkého časového odstupu. Každý má svůj subjektivní vztah k minulosti, jež k nám do současnosti promlouvá (tento problém zde byl ale odjakživa). S tímto vědomím jsem se snažila přistupovat k proběhnuvším rozhovorům. Nezvolila jsem cestu příběhu, který by byl v případě Korpaczewského otevřený na druhou.

---

1) *Le temps et l'autre*, 1983

## II. Tvorba Igora Korpaczewského v historickém kontextu

Osmdesátá léta jsou v české malbě neodmyslitelně spjatá s okruhem malířů kolem skupiny Tvrdohlaví, jež vznikla v roce 1987, ale formovala se již od počátku tohoto desetiletí. Teoreticky ji zaštiťovali Jana a Jiří Ševčíkovi, kteří čerpali poznatky z postmoderní francouzské filosofie. Pod jejich vlivem vycházeli malíři ze skutečnosti, že se pevná vize reality ztratila. Stala se neuchopitelnou. Vztah znaku a obrazu se uvolnil od reality. S touto ztrátou zmizela i autentičnost, o kterou se snažila předešlá generace společně se svými existenciálními tématy reflektujícími dobu tísně a nesvobody komunistického režimu.<sup>2)</sup>

Jiří Přibán vidí nástup této nové generační vlny v souvislosti se stavem tehdejší československé společnosti, jež postupem doby zhrubla a otupěla. Šlo jí především o zachování blahobytu. Původní ostny sřízavé „české grotesky“ tak ztratily ostří a zachycovat absurditu toho, co se děje kolem, tak pozbývalo smyslu.<sup>3)</sup>

České postmoderní umění se muselo na rozdíl od západního světa vyrovnávat s dvěma odlišnými úkoly – s osvobozením od modernismu a s osvobozením od projevů totalitního umění. Reagovalo tedy na dvě protikladná pojetí. Proto se zdůrazňovalo zrušení jakýchkoli polarit, jednoho správného hodnotícího hlediska.<sup>4)</sup> Venturiho citát („Nikoli to nebo ono, ale to i ono.“)<sup>5)</sup> se stal jedním z hlavních hesel, které se obracelo proti pojetí umění teoretika Jindřicha Chalupického, jež podle manželů Ševčíkových ideologizovalo intelektualismus a čistotu neoficiálního umění. Ševčíkovi se naopak snažili odstranit toto vymezování. Chtěli mít možnost mísit a pracovat se stylově nečistými prostředky.<sup>6)</sup>

Postmoderní malíři tak nechtěli v pojetí Ševčíkových tehdejší stav komentovat či napravit, ale rozšířit jej o neznámé. Hledali specifikum nového prostoru a času. Uchylovali se ke starým mytologiím, romanticko-mystickému a exotickému líčení příběhů. Pracovali s aktualizací opotřebované řeči a zobrazením mechanicky reprodukované reality. Jejich hlavními inspiračními malířskými vzory byla italská transavantgarda a němečtí neoexpresionisté.<sup>7)</sup>

Jednou z hlavních platforem, na které se formovala tehdejší generace umělců, se staly Konfrontace, neoficiální výstavy studentů Akademie výtvarných umění v Praze a Uměleckoprůmyslové školy. První z nich se konala v roce 1983 v pražské Mozartově ulici,

---

2) Ševčík, Jiří, Ševčíková, Jana, Popis jednoho zápasu. Česká výtvarná avantgarda 80. let, Rychnov nad Kněžnou, 1989, 3.

3) Přibán, Jiří, Obrazy české postmoderny, Praha, 2011, 15.

4) Adam, Richard, Přibán, Jiří, Pomajzlová, Alena, Česká malba generace 80. let 1984 – 1995, Brno, 2010, 31.

5) Smolíková, Marta, Zajímalo nás rozbít určitý model, který tady byl (rozhovor s Janou a Jiřím Ševčíkovými), Výtvarné umění, roč. 2, č. 1, 1996, 139.

6) Ibidem.

7) ŠEVČÍK / ŠEVČÍKOVÁ (pozn. 2), 4.

v ateliéru Jiřího Davida, který společně se Stanislavem Divišem tato setkání organizoval.

Několika z těchto akcí se zúčastnil i Igor Korpaczewski jako tehdejší student AVU. V roce 1987 a 1989 vystavoval na Konfrontacích na statku Milana Periče nedaleko Svárova.<sup>8)</sup> Tento kontakt mu zprostředkovali Jan Merta a Tomáš Cejp, se kterými se v té době vídal, a již byli ve starších ročnících blíže jádru dění. Sám Korpaczewski vidí tyto skupinové výstavy tak, že ho s ostatními nespojovala vystavená díla, ale spíše šlo o podobný politický názor.<sup>9)</sup>

On sám byl na akademii přijat v roce 1983 do ateliéru grafiky profesora Ladislava Čepeláka. V polovině třetího ročníku přestoupil kvůli zájmu o barvu k profesoru Václavu Pospíšilovi, u něhož v roce 1989 diplomoval. V průběhu celého studia na akademii se zajímal o možnosti malířského vyjádření a obecnější otázky zobrazení. Ačkoliv vystavoval na Konfrontacích či měl dvě samostatné výstavy v Divadle pod věží v Praze, volné věci začal tvořit (na rozdíl od např. Otty Plachta, Martina Mainera či Magdaleny Reinišové, kteří pracovali na své vlastní tvorbě paralelně během studia) až začátkem devadesátých let.<sup>10)</sup>

Ačkoli by se dala některá jeho díla interpretovat tak, že pracují s postmoderními postupy, je takovýto pohled s nástupem devadesátých let irelevantní. Počátek jeho tvorby se sice dá zařadit do kontextu začátku devadesátých let, přesto by se ale měla vnímat spíše jako solitérní projev bez jakéhokoli generačního vymezení. To je v devadesátých letech vlastní i malířům samotným. Jak řekl Igor Korpaczewski v rozhovoru s Lenkou Lindaurovou: „Naše vyhranění je právě v tom nevyhranění.“<sup>11)</sup>

Malba byla v devadesátých letech v České republice s nástupem nových médií, skrze která umělci vzhlíželi k západnímu světu, poněkud upozaděna. Ve stálé expozici v domě U Zlatého prstenu, vzniklé v roce 1998, například neměla zastoupení žádné.<sup>12)</sup> Jedna část expozice (České umění 1900-1990 ze sbírek Galerie hlavního města Prahy) skončila prezentací děl skupiny Tvrdohlavých a umělců, kteří se soustředili kolem galerie MXM (Tomáš Císařovský, Petr Písařík, Jiří Surůvka, Petr Lysáček). Ta druhá (Současné umění) prezentovala především umělce, již se v devadesátých letech věnovali konceptuálním přístupům (Veronika Bromová, Jiří Černický, Pavel Humhal, Lukáš Jasanský).<sup>13)</sup>

Po přelomu milénia se dá hovořit o vzestupném zájmu o médium malby, který je v současnosti vidět stále zřetelněji. Na rozdíl od dřívější klasické malby se ale hranice mezi uměleckými

---

8) David, Jiří, Doležal Vlado, Perič, Milan, Svárovské konfrontace 86 – 96, Praha, 1996, 1.

9) Igor Korpaczewski 19. 4. 2013 – rozhovor autorky Marianny Plácákové s Igorem Korpaczewským, 19. 4. 2013, Praha.

10) Ibidem.

11) Lindaurová, Lenka, Současní umělci se nevymezují generačně (diskuze), Umělec, roč. 3, č. 4, 1999, 30.

12) Malá, Olga, Srp, Karel, Vaňous, Petr, Perfect Tense, Praha, 2004, 4.

13) <http://abart-full.artarchiv.cz/vystavy.php?Fvazba=osobanavystave&i=&Fobec=&Ftermin=&Fnazev=Sou%C4%8Dasn%C3%A9%20um%C4%9Bn%C3%AD&Finstitute=&Fporadatel=&Fpredmet=>



vyjádřeními čím dál více stírají a mísí. Různé oblasti vizuální kultury se staly společně s konceptuálními přístupy nedílnou součástí malířského zobrazení. V úvodním citátu výstavy *Perfect Tense* (Jízdárna Pražského hradu, 2003), reflektujícím malbu, se píše: „Obraz v roce 2003 je obrazem po obraze, který se navrácí ke klasické formě, ale s „vetřelcem“ nové mediální vizuality již běžně uhnízděným ve svých útrobách.“<sup>14)</sup> Malba tak není návratem jen k subjektivnímu prožívání reality v rámci zobrazení, ale je v ní nově obsažena reflexe vlastní historie a vizuálního světa médií.

Někteří teoretici jdou v hodnocení dnešní malby, v jejím posunu, ještě dál. Jana a Jiří Ševčíkovi v katalogu k výstavě *Sbírky Richarda Adama* (Česká malba 1985 – 2005) z roku 2010 tvrdí: „Obraz je medializovaný nikoli vnější podobností s hromadně šířenou vizualitou, ale především tím, že má krátkou životnost. Chce být jen dotykem. Oceňuje se proto lehkost a rychlost vyjádření. Umělci se pohybují v „nepřetržitě se opotřebovávající přítomnosti“ a v přívalu informací, které druhý den ztrácejí na významu. (...) Všechno je založeno na pocitu, těkavém pocitu, a není čas na hlubší zkušenost. Zdá se, že jedinou svobodou umělce je zbavit se všech obsahových omezení. Když přestává fungovat obsah, je třeba skrýt jeho nepřítomnost v zástupné řeči a ironii, infantilitě a sebedestrukci. Hra na neurčitost je také jedinou možností, jak zachránit obraz před rychlou smrtí v efemérních proměnách.“<sup>15)</sup>

Obecně lze v malbě pozorovat návrat k figuraci a předmětnosti, a to nejen v České republice, ale i na mezinárodním poli (například výstava *Nightfall*, jež se konala letošního jara v Galerii Rudolfinum, prezentovala figuraci u autorů z Nové lipské školy či akademie v rumunské Kluži). Nejedná se většinou o žádná skupinová hnutí, ale samostatné individuální projevy.

Igor Korpaczewski se jako málokterý z dnešních umělců soustavně věnuje právě tématu portrétu a figury. Mezi svými vrstevníky ani mladšími autory nemá v tomto ohledu příliš soupeřů. V rehabilitaci figurální malby v devadesátých letech jsou Korpaczewskému příbuzní Jiří Petrbok či Daniel Balabán. Každý z nich ale přistupuje k figuře jiným způsobem. U Petrboka a Balabána se jedná spíše o reflexi figury jako posouvání a boření kulturní tradice. Korpaczewski se zabývá figurou v rámci přehodnocování vztahu k sobě samému.

Co se týče formálních podobností, spojuje ho s Jiřím Petrbokem mapování psychických rovin jedince prostřednictvím posunuté figurace. Spojitost lze najít také v pracích Víta Soukupa, a to v citacích retrostylů převážně z fotografických předloh. V poctivém a podrobném promýšlení forem malby je Korpaczewskému blízký Jan Merta.

Mezi těmito autory ale v žádném případě nelze mluvit o přímém vlivu či programovém souznění.

---

14) MALÁ / SRP / VAŇOUS (pozn. 12), 2.

15) Adam, Richard, Lindaurová, Lenka, Ševčík, Jiří, Ševčíková, Jana, Ptáček, Jiří, Česká malba 1985 – 2005. Sbírka Richarda Adama, Brno, 2006, 18.

Jedná se vždy o jednotlivé přístupy pohledu na svět dané individualitou a dalšími okolnostmi.<sup>16)</sup>

Na evropské scéně se dá nalézt několik umělců, již jsou svým vizuálním vyjádřením Korpaczewskému příbuzní. Například Marlene Dumas, jihoafrická umělkyně žijící v Amsterdamu, svou psychologizaci figur či belgický malíř Luc Tuymans, jenž se soustřeďuje na lidskou figuru. Jejich díla jsou ale většinou kritičtěji zaměřena na určité společenské či historické problémy (v případě Marlene Dumas zájem o sexuální a sociální identitu či Tuymansova reflexe druhé světové války a politické situace v belgickém Kongu), kterým se Korpaczewski nevyhýbá, ale v jeho tvorbě jsou obsažena latentně (výstava Diana zabývající se genderovými otázkami či *Peace on Earth*, v němž reagoval na válečné konflikty). U Luca Tuymansa a Igora Korpaczewského se jedná i o formální spřízněnost, jež je vidět například na nástěnné malbě modlíciho se závodníka (*Modlitba*, 2008) pro výstavu *Wake up!* v galerii Meetfactory, a to v omezené barevné škále a velkých plochách jemné modelace tvaru, která zblízka působí až abstraktním dojmem, ve složení v jeden celek ale naopak realisticky.

Korpaczewski pojímá jednotlivá díla různorodými formálními způsoby, jež u něj závisejí na sdělovaném obsahu. Proto se jeho práce můžou v přístupu k malbě s jinými malířskými vyjádřeními protínat, ale hovořit zde o jednom dlouhodobém výchozím bodu či vlivu je takřka nemožné.<sup>17)</sup>

---

16) MALÁ / SRP / VAŇOUS (pozn. 12), 8.

17) Igor Korpaczewski 1. 6. 2013 – rozhovor autorky Marianny Placákové s Igorem Korpaczewským, 1. 6. 2013, Praha.

### III. Svár formy a obsahu

Malba v sobě odjakživa zobrazovala obsah skrze určitou formu, jež mu dodávala konkrétní vyznění. Šlo o pohled umělce na svět, často svázaný s dobovými estetickými a formálními konvencemi. Současná malba se bez uznávaného estetického kontextu pohybuje v rovině individuální reflexe, která v sobě zpravidla obsahuje jistý interpretační odstup. Ten nabývá různých forem, jež odrážejí vztah umělce k prožívané realitě, případně sílu její vědomé či podvědomé negace. Jak píše Petr Vaňous v katalogu k výstavě Artnow, jež se konala v roce 2003 ve výstavní síni Mánes: „Malířská osobnost se identifikuje s určitým názorovým světem. Ten se projevuje buď specifickým tvaroslovím, nebo důsledně aplikovatelným konceptem. Jde o to, zda autor spatřuje větší důležitost v rovině vlastního fyzického výstupu – obrazu, nebo v rovině ideové – v myšlence, která zůstává nejvýše a obraz je pouze jejím nedokonalým záznamem. Podle poměrného zastoupení kritérií lze v malbě každého z umělců nalézt a určit povahu jeho osobní angažovanosti – vymezit hranice jeho autoreference. Ta se stává klíčem ke čtení daného vizuálního sdělení stejně jako odhaluje přítomnou intenzitu vztahu k realitě.“<sup>18)</sup>

Igor Korpaczewski patří právě k první skupině umělců, i když to neznamena, že by pro něj ideová rovina nebyla důležitá. Jeho obrazy jsou výsledkem mnohaleté meditace nad možnostmi malířského zobrazení. O práci v ateliéru malby profesora Jiřího Sopka, kde od roku 1993 působí jako odborný asistent, a která se zdá být závazná i pro něj samotného, se vyjádřil: „... snažíme se zde najít svůj vlastní jazyk, svou vlastní práci s barvou, pochopení toho, co dělat a jak to realizovat. Nejde tu o výtvarný experiment obecně, ale o malířský experiment. A v tom vidím právě tu spojitost s modernismem. Jedná se zde o porozumění formě a práci s ní, s tím, jak ji individualizovat.“<sup>19)</sup>

Dále říká: „Když je dobrý obsah, svoji formu si najde. Kdyby ta věc byla jen dobrým tématem, a ne dobrým obrazem, tak sama sebe nepřežije. Říkal jsem si, že bych mohl psát. Nejsem ale spisovatel, jsem malíř, a tudíž pro mě namalovat dobrý obraz musí být pokaždé na prvním místě.“<sup>20)</sup>

Korpaczewski nerozvíjí svůj vlastní malířský program (profesionální zvládnutí obrazu v rámci jednoho přístupu a jeho následné zmnožování). Důležitý je pro něj naopak okamžik, kdy se malířský proces stává reflexí nad malbou samotnou. Poddává se nejen rozmanitým možnostem rukopisu, ale zejména nejrozumnějším způsobům, jakými lze pojmout tvar.<sup>21)</sup>

Igor Korpaczewski se od mládí zajímal o kresbu. Hlavním tématem pro něj byly portréty. Jelikož se v té době na akademii kresba nevyučovala, nastoupil do ateliéru grafiky Ladislava Čepeláka. Zde

18) Vaňous, Petr, Artnow, Praha, 2003, 3.

19) Placáková, Marianna, Živá malba nikdy nespí (rozhovor s Igorem Korpaczewským), Lidové noviny, 29. 4. 2013, 9.

20) Ibidem.

21) MALÁ / SRP / VAŇOUS (pozn. 12), 36.

cíleně zkoušel prostřednictvím kresby mnohé experimenty – měřítkové posuny figur, kresbu modelu ve velikosti jedna ku jedné, aplikaci geometrie a hledání jejích zákonitostí v souvislosti s kánonem lidského těla. Po čase mu začal vadit technický přístup k tvorbě a především absence práce s barvou. Po třech letech proto přestoupil do ateliéru malby Václava Pospíšila.<sup>22)</sup>

Ze začátku ho fascinovala kresebná bravura Henriho Toulouse-Lautreca, Egona Schieleho a Gustava Klimta. Toto secesní období doznívající během studia vystřídal nadšení pro baroko, na kterém ho přitahovala dramatičnost a obrazová koncepce se zájmem o realitu. Ta je pro něj celý život zásadní – zobrazení reality nerealistickým způsobem.

Imperativem se mu stal Diego Velazquez, jehož techniku podrobně studoval. Vytvářel repliky Velazquezových obrazů (Las Meninas), Goyových i Manetových. V roce 1988 mu byla umožněna půlroční stáž na vídeňské akademii. Kromě výstav současného umění navštěvoval především Kunsthistorisches Museum, kde studoval Velazquezovy malby. Již v té době si formuloval dva základní a naprosto protikladné principy či ideály, mezi kterými se celou tvorbu pohybuje, a snaží se je skloubit. A to malbu v pojetí Diega Velazqueze a Henriho Matisse. Vědomě se k těmto principům rozvíjení formy přiblížil po svém „romanticko-obsahovém“ období, z kraje devadesátých let, mezi léty 1997 a 1998 v rámci vlastní strukturalizace ploch a barev a tvoření tvaru pomocí skvrn.<sup>23)</sup>

Celá tato problematika se týká role světla a logiky jeho aplikace do obrazu (Igor Korpaczewski o tom mluví jako o „umění namalovat vzduch“). Na Velazquezovi ho fascinovala kombinace plastického a zároveň plošného zobrazení a bravurní práce s barvou, jež není na obraze nikdy použita jen jako samoúčelné zaplnění určité části. Světlo má u Velazqueze svou modulační a iluzivní funkci na rozdíl od Matisse, kde je materializované čistou barvou a barevnými vztahy. Výsledkem Korpaczewského malby tak je syntetizující přístup k výstavbě obrazové plochy, jenž nakonec vykazuje jak rysy modelační iluze, tak prvky abstrahování, vedoucí k plošnému výrazu (obraz *Čistá*, 1998). Krajnost těchto protipólů je zformulována například v obrazech *Disappearing* z roku 2001 a *Schoolgirl Sara* (2003). U prvního z nich se jedná o autoportrét. Tělo bubeníka téměř splývá se soupravou bicích nástrojů. Celá postava je vytvořena silnou modelační iluzí, a ačkoli je sama téměř transparentní, nebyl skrze její modelaci potlačen objem těla ani bicích. Na druhém obraze stojí modelka kouřící cigaretu. Její tělo je celé složeno z barevných abstraktních ploch. Přesto neztrácí dívčina postava nic z živého „materiálního“ (reálného) zveřejnění. Jedná se zde o dva krajní případy v zobrazení lidského těla.

Toto napětí mezi dvěma přístupy je pro Igora Korpaczewského typické. Nepracuje jako

---

22) Vaňous, Petr, KW: Tělo a mysl, Revolver Revue, č. 70, 2008, 19.

23) Igor Korpaczewski 19. 4. 2013 – rozhovor autorky Marianny Placákové s Igorem Korpaczewským, 19. 4. 2013, Praha.

modernističtí malíři s rozbíjením tvaru a formy, ale naopak s ideálním tvarem, stínem a barevnou skvrnou, jež se snaží sjednotit v jeden harmonický celek. Jeho portréty nejsou realisticky detailně popisné. Je v nich vždy obsaženo několik abstraktních prvků, které dodávají tváři charakter a pohyb (například na obraze *Pavla* (2011) skrze zdůraznění pravé čelisti hnědou linkou či u *Materializace* (2005), kdy dynamiku výrazu dodává tváři linie, jež ji dělí na dvě poloviny).<sup>24)</sup>

Se skvrnami pracuje Korpaczewski jako s možnou platformou pro divákovu fantazii. Na obraze *Kožíšek* (1998) například kožich v rukou dívky odkazuje k pomyslné krajině. Hlavní zájem se v jeho plátnech vždy týká harmonického celku malby, vyváženosti kompozice a rytmu plochy, jež jdou za vlastní zobrazení. S tím souvisejí i nezvyklé rozměry pláten (*Tmavé růže*, 1991, olej na plátně, 130 x 145 cm), ve kterých řeší právě vztah velikosti plátna k zobrazenému tvaru.<sup>25)</sup>

V roce 2009 zahrnul kurátor Dušan Brozman obrazy Igora Korpaczewského do výstavy *O barvě* mapující český kolorismus. Příbuznost u něj vidí s Janem Preislerem či Jindřichem Štyrským právě v tragické mollové stupnici těžkých a tmavých tónů.<sup>26)</sup> Korpaczewski maluje především chladnými lomenými tóny, jež mají světelné optické vlastnosti. Omezuje se na odstíny šedé, kterou oživují drobné barevné akcenty. Podle Brozmana: „Barevné provedení některých těchto obrazů silnou redukcí palety rozvíjí Preislerův příklad: *Daydreaming (Sara)*<sup>27)</sup> šerosvitný, tmou protkaný, zlatě stříbřitý portrét dívky v nadživotní velikosti je malovaný gestickým cézannovsky precizním rukopisem. Černá barva vlasů i černá pod stříbrnými lazurami má hloubku a svěžest vlhké země, přitom je to barva umělohmotného materiálu, na němž je obraz namalován, přesně podle motta KW: plastic meets classic.“<sup>28)</sup>

Kolorista je v Brozmanově pojetí autor, jenž má zvláštní smysl pro barvu a její smyslovost. Nejde zde primárně o symboliku barev, ani o kresbu, která zachycuje formu, ale o výrazovou sílu barvy a její dominantní podíl na výtvarném díle.<sup>29)</sup>

Přestože Korpaczewského vztah k barvě je silný, není koloristou v pravém slova smyslu, ale spíše konstruktérem. Svoje obrazy doslova skládá z jednotlivých skvrn, abstraktních ploch a modelačních iluzí. Drobné části se logicky vážou k větším a větším celkům. Jak sám uvedl: „Jedna z věcí, kterou jsem si uvědomil a zpětně ji našel u Paula Cézanna, je, že se jedná o jakési znovuvybudování, rekonstrukci (skutečnosti – pozn. autora), ale už nikoliv v původním slova smyslu.“<sup>30)</sup> Jedná se o rekonstrukci přírody či reality, ve které je přítomen emocionální obsah, jež je

24) KORPACZEWSKI I. 6. 2013 (pozn. 17).

25) VAŇOUS (pozn. 22), 20.

26) Brozman, Dušan, *O barvě. Český kolorismus od Slavička po současnost*, Brno, 2009, 7.

27) 2001, akryl, kov, pigment, microonda, 100 x 76 cm

28) BROZMAN (pozn. 26), 10.

29) BROZMAN (pozn. 26), 6.

30) Vaňous, Petr, Igor Korpaczewski (rozhovor), *Art & Antiques*, č. 5, 2005, 52.

ale vytvořena racionálně technickým přístupem.

V pozorování Korpaczewského maleb je pak klíčová hranice čitelnosti, moment, kdy po různě dlouhém váhání diváka se tahy štětce či prvky instalace složí v jeden obraz či význam. Neustálá proměna materiálu v obraz (a naopak) tak dodává obrazům dynamiku, která paradoxně zesiluje ustrnutí, nehybnost námětů a emocí v nich obsažených.<sup>31)</sup>

Malířská forma je bezprostředně provázaná s námětem a vizuálním sdělením. I proto lze u Igora Korpaczewského zaznamenat různé stupně její otevřenosti a uzavřenosti. Některá díla opouští ve stavu skici (*Probuzení*, 1997, *Radost ze světla*, 1997), jinde hledá konkrétnější polohy předmětnosti (*Young God II*, 1996). Občas se námět rozplývá v abstraktní znak (*Více o strachu I*, 1994), nebo naopak „věcní“ v doslovnou banalitu. Záleží na rovině vzdálení či přiblížení se dvou pomyslných paralelních světů – hmotného a mentálního.<sup>32)</sup>

---

31) Vítková, Lenka, Q: Protisměr, Umělec, roč. 12, č. 2, 2008, 14.

32) VAŇOUS (pozn. 22), 20.

## IV. Citace a retrostyly

Malby Igora Korpaczewského jsou plné různorodých narážek na estetiku a formální pojetí obrazu dob minulých. Nejviditelněji jsou v jeho dílech přítomny odkazy na malbu devatenáctého století a západní estetiku šedesátých a sedmdesátých let, doby, ve které vyrůstal. Nejde zde ale o následování určitých norem jen tak pro forma. Korpaczewski jako by se snažil promalovat skrze tradiční konvenční malířské schéma k něčemu novému a neočekávanému. Pracuje-li se starobyklou formou, snaží se pak o to, aby obsah s formou co nejméně konvenoval, a když, tak jinak než je obvyklé.<sup>33)</sup>

U kompozice obrazu se občas inspiroje salónní malbou devatenáctého století. Jde především o vertikální celofigurální podobizny či polopostavy, kde charakter portrétovaného je vtělen i do pózy, kterou dotyčná postava zaujímá (*Co bylo, bylo*, 2006). Na obraze *Konec ocelového věku* (1998) je zobrazena busta z poloprofilu, ztělesnění mladistvého hrdiny konce devatenáctého století. Jeho nahé bělostné a „netělesné“ tělo nás ale v kontrastu s černo-šedivým abstraktním pozadím poněkud znejistuje co se týče pojetí klasického hrdiny.

Dlouhodobě se v Korpaczewského malbách objevuje reflexe romantických vizí Caspara Davida Friedricha, jež jim dodávají jeho typicky snovou atmosféru. Jedná se buď o jednotlivé prvky (např. skalních útvarů v obraze *Bez názvu*, 1990), nebo o celkové vyznění obrazu (malba *Jen měsíc může* (1991) zobrazující dívku ponořenou po hrdla ve vodě, jejíž tvář osvětluje měsíční záře).<sup>34)</sup>

Posunutí obsahu obrazu skrze určitou estetiku do jiné významové roviny je dobře vidět na malbě atomového hříbu v rámci instalace *Wake up!* v pražské Meetfactory. Sama malba je svými šedými, hnědými a fialovými akcenty taktéž ovlivněna paletou Caspara Davida Friedricha. Tuto inspiraci umocňují převalující se oblaky dýmu v prvním plánu, jež upomínají k friedrichovským horským oblakům. V kontextu jaderné katastrofy vyznívá ale tento romantický výjev poněkud absurdně, navíc s jemnou dávkou společenské kritiky. Nemístnost dodává obrazu i zlatý rám, jenž je stejně jako nástěnná malba vyveden jen v horní části obrazu. Spodní poloviny chybějí. Jako po atomovém výbuchu.

Dalším příkladem by mohla být díla z výstavy Hírouz, kterou připravil v roce 2010 v galerii NoD společně s Robertem Šalandou. K obrazu ženy s malým dítětem zde nasprejoval přes promítnutou šablonu opulentní barokní rám. Žena-čtenářka tak mohla být vnímána v rámci evropské kulturní tradice jako Madona, ke které se člověk v naději obrací. Na druhou stranu zde byla patrná lehká ironie (dobře rozpoznatelná ze samotného názvu výstavy), jež posouvala zažité

33) VAŇOUS (pozn. 18), 8.

34) KORPACZEWSKI 19. 4. 2013 (pozn. 23).

ikony do role pokřivených hrdinů, antihrdinů.

Odkazy na určitou estetiku lze vidět i ve výběru materiálu. Autoportrét *Boxing myself* (2001) adjustoval Korpaczewski na umakartovou desku a boxující polopostavu překryl průhlednou umělohmotnou deskou. Obraz se dá interpretovat nejen jako boj se sebou samým, ale taktéž s normalizační estetikou, jež autora obklopovala a formovala v klíčové době jeho života.<sup>35)</sup>

Igor Korpaczewski často vychází z estetiky prostředí, pro která daná díla tvoří. Takovým případem je malba dívky, jež měla být provedena na boční stěně Domu československých legií na rohu Legerovy a Ječné ulice. Přípravná skica pro ni vznikla v rámci projektu pro výstavu Umělecké dílo ve veřejném prostoru, kterou v roce 1997 uspořádalo Sorosovo centrum současného umění v Praze.

Jelikož se jedná o funkcionalistický dům, měla postava a střih oděvu odkazovat na období první republiky. Korpaczewski dokonce původně plánoval použít speciální barvy, jež by co nejrychleji zešedly a dostaly tak patinu dávných let. Zobrazení dívky ale přece jen nabourává ideu prvoplánového reklamního plakátu, a to svou nakloněnou hlavou a šikmým pohledem, jenž se dívá někam nahoru, do dálky. Kompozice vycházela z místní urbanistické situace. Silueta dívky by totiž byla čelně obrácena ke koloně aut na pražské magistrále. Mohla tak poskytnout řidičům, nervózně čekajícím na zelenou, nečekané setkání, jež by je na chvíli vytrhlo z každodenního shonu.<sup>36)</sup>

„...přestože malba bude svou velikostí teoreticky nepřehlédnutelná (kolem deseti metrů na výšku – pozn. autora), chci, aby se tónem a barevností stala součástí domu... jako něco, co tam asi bylo vždycky, jen jsme si toho všimli až dneska... podstatné je udržení balance mezi obsahem a kontextem použité formy... aby se jemné připomenutí nutnosti pravidelné emocionální a mentální údržby nestalo nějakým sektářským poutačem, je potřeba distanc poezie nepatřičného spojení... jemný vtip, kdy manekýna se bude dívat pohledem, který nemůže absolutně nic prodat, a zároveň je spojena svým kostýmekem s všedností jako každý z nás...“<sup>37)</sup>

Zaujetí západní estetikou šedesátých let a sedmdesátých let je u Korpaczewského spojeno se silným vztahem k americké kultuře, jenž se prolíná celým jeho životem (od oblíbené literatury, hudby až k jazyku a vlastní image). Nejedná se při tom o souvislost s dobovými uměleckými proudy, ale o samotnou estetiku, většinou všedních věcí. Igor Korpaczewski patří mezi první malíře v českém prostředí, kteří s ní začli pracovat.

V autorových obrazech se objevuje dobový design, oblečení a účes jednotlivých postav (*Inez*, 1993, *Smrt není tak hrozná*, 1998-2003). Někdy by se mohlo zdát, že si Korpaczewski hraje s odkazy na verzi amerického pop-artu poloviny minulého století jako v obraze *Příběh svaté krásy I*

35) KOPACZEWSKI I. 6. 2013 (pozn. 17).

36) Hlaváček, Ludvík, Umělecké dílo ve veřejném prostoru, Praha, 1997, 138.

37) <http://www.advojka.cz/archiv/2006/5/zavidim-veselym-starenkam>



(1993). Ten zobrazuje ofáčovanou hlavu krásné ženy po plastické operaci. V rámci diptychu k němu patří i druhá malba, na níž je namalována ta samá žena v rakvi – krásná, ale mrtvá. Obraz ženy, jež zemřela pro krásu (jako dříve mučednice trpěly pro víru), tak ale dostává ironický a trochu moralizující rozměr. Stejným způsobem lze vnímat i jeho objekt *Žena s milánskou rouškou* (1992) prezentovaný na výstavě Snížený rozpočet v roce 1998. Na krabici od pracího prášku byla vyobrazena žena, jež čichá se spokojeným výrazem k Turínskému plátnu, které nahradilo původní osušku dokonale vybělenou v počítačovém programu. Jedno zvrácené extatické splnutí vystřídalo druhé, v tomto kontextu podobně vyznívající.<sup>38)</sup>

Jako zřetelný prvek je u Korpaczewského vidět zaujetí science fiction a „futuristickým retrem“ s prvky nostalgie a vizí budoucnosti dohromady. Na VI. Novém zlínském saloně v roce 2011 namaloval na stěnu průhled do interiéru kosmické lodi s nábytkem ve futuristickém retrostylu. Stejně tak se jeho zobrazovanými objekty stávají stíhací letouny či lanové dráhy (cyklus *Pouta lásky*, 1996). Cyklus *Young Gods* (1995-1996) představuje hrdiny ve skafandrech (spojených buď s podmořským světem ponorek či naopak vesmírných lodí) jako vystříhlé z amerického akčního filmu. Na začátku devadesátých let vytvořil několik obrazů věnujících se tématice vesmíru a UFO (*Rodina planet*, 1992 a *Návštěva*, 1992). V tomto směru byl mimo jiné ovlivněn četbou sovětské science fiction s černobílými ilustracemi různě nasvícených raketových letounů.<sup>39)</sup>

Se západní kulturou souvisí v jeho tvorbě motiv auta, který odkazuje k atmosféře amerických road movies. Jeho první obraz zachycoval sportovní verzi Fordu Granada, jenž byl vyráběn v Německu v polovině sedmdesátých letech. Stejně jako u mnoha ostatních motivů, nepoužívá však Korpaczewski tyto designové předměty jen jako ikony. Většinou jsou úzce propojeny s příběhem, či hrajou důležitou roli v jeho osobním životě. Co se týče automobilů, zastupují u Korpaczewského roli figur s vlastním příběhem, charakterem a pamětí.

Vizuální zkušenost z nových médií se nevědomky prolíná celou řadou Korpaczewského zachycení postav. Na obraze *Jeskyně snů* (1993) se tyčí figura s rozpaženými pažemi. Se zavřenýma očima a dlaněmi obrácenými vzhůru vypadá jako by se obracela k snovým představám či vyšším silám. Zobrazení figury z podhledu a lidského těla od kolen směrem nahoru vypadá jako z filmového záběru. Stejně tak pracuje Korpaczewski pod vlivem fotografických záznamů s fragmentárním zobrazením lidského těla. Buď se jedná o částečné zachycení lidské hlavy, jejíž část se nachází mimo formát (*Probuzení*, 1997), nebo těla v nezvyklé pozici (cyklus *Levitující* z roku 1995 zobrazuje horní poloviny postav v horizontální poloze).

Co se týče předobrazů, z kterých jednotlivé charaktery postav vycházejí, tvoří Igor

---

38) Ševčík, Jiří, Ševčíková, Jana, *Snížený rozpočet*, Praha, 1998.

39) KOPACZEWSKI 1. 6. 2013 (pozn. 17).

Korpaczewski jak podle modelu a kreseb, tak podle fotografií. Pracuje s nimi volně. Vybírá si z předloh jednotlivé prvky, které ho zaujmou – druh stínu, výraz tváře. Ty posléze skládá dohromady. Snaží se vyhnout neustálému variování jednoho oblíbeného typu obličeje a docílit mnoha různých charakterů tváře tak, jako tomu bylo dříve, kdy se malovalo především podle modelu.<sup>40)</sup>

---

40) KORPACZEWSKI 19. 4. 2013 (pozn. 23).

## V. Aktualizované alegorie

Igor Korpaczewski pracuje často s alegoriemi. Obrazná dějství aktualizuje přidáním současných atributů – oblečením, účesem, komerční pózou, reklamou, reklamním logem – či zapojením alegorie do současného kontextu. Vzniká tak podivný retrostyl odkazující svou realitou do dob minulých, nedávných stejně jako i přítomných.<sup>41)</sup>

Takovéto zpřítomnění bylo dobře vidět na Korpaczewského výstavě *Diana* v pražské kavárně Ouky Douky v roce 2005. Instalace se skládala ze tří obrazů žen. Jeden z nich ukazoval slečnu z Divokého západu po vzoru pistolnice Annie Oakley. Na druhém lučištnice ve futuristickém bojovém obleku připomínala charakterem římskou bohyni lovu Dianu.<sup>42)</sup> Obrazy byly zasazeny v legračních, hnědě natřených rámech, které navozovaly svým zavěšením atmosféru saloonu. Mezi nimi visel modrý polštář pomyslně odkazující k pistolím připraveným na nadcházející souboj. Klíčovým pro instalaci byl obraz dívky Sáry (*Daydreaming*, 2001). Ona (řešíc svůj zájem o stejné pohlaví) sní o silných ženách-bojovnicích. Skrze alegorické postavy žen tak Korpaczewski nenásilně zpracoval téma genderu.<sup>43)</sup>

V roce 2008 uspořádal Korpaczewski pro ostravskou Galerii Dole alegorickou výstavu pod názvem *Ufer*. Břeh jako místo na pomezí mezi pevninou a vodním živlem, uměním a kýčem, odkazovalo ke střetu zkažené civilizace s neposkvřeným světem domorodých obyvatel. Umělá paruka s širokým kloboukem, kabátec s volány, punčošky a střevíce na podpatku jednoho z kapitánů uváděly diváka do období rokoka, doby, kdy ještě probíhaly kolonizační výboje. Kromě konfliktu dvou rozdílných světů symbolizovaly vyobrazené postavy i jednotlivé charakterové vlastnosti či životní stavy. Postava kapitána v červených kamaších, s beranicí na hlavě, schouleného do černého pláště, odkazovala k bezmoci, s kterou souvisela i plachetnice v druhém plánu obrazu uvízlá na mělčině. Na jiném plátně byla zachycena mladá dívka, krásná nebezpečná divoška, která ale již svou nevinnost divocha ztratila. Prochází pralesem a nese pirátům v měchu vodu a ovoce proti kurdějím. Igor Korpaczewski se tu snažil zobrazit stav naší společnosti a nostalgii po době, kdy byla civilizace a příroda naposledy v rovnováze. Dá se říct, že jeho moralistní rovina prohnílé evropské společnosti, jež připravila původní obyvatelstvo jiných kontinentů o nevinnost, je ale při nejmenším naivní.

Oblíbený motiv auta používá Korpaczewski ve svých malbách jako zástupný prvek pro lidskou figuru (o obraze *A Spell of a Drug*, 2006, mluví dokonce jako o portrétu<sup>44)</sup>). Staré auto, nový model,

41) VAŇOUS (pozn. 18), 8.

42) VÍTKOVÁ (pozn. 31), 22.

43) Vaňous, Petr, Q: Diana, Ateliér, č. 8, 2005, 5.

44) KOPACZEWSKI 1. 6. 2013 (pozn. 17).

nabouraný vrak, auto vyrážející na cestu – nabízí se zde spoustu paralel k lidskému životu. V roce 2006 vytvořil pro prostor galerie AM180 instalaci *Hold on, I'm coming*. Na hlavní stěně byl namalován rozbitý automobil s otevřenou přední kapotou. Auto jako stroj, na kterém se stále pracuje a stále není opraven, volně odkazovalo k postavě malíře, jenž pracuje na svém obraze, neschopen ho dokončit. Povinnosti se na něj valí ze všech stran a on říká: „Vydržte! Už jdu, už to bude!“

Stejně tak jsou v Korpaczewského figurálních zpodobeních obsaženy alegorie krásy, smrti, lásky. V obraze *Stín* (1992) ztělesňuje vyzývavá póza dominy s hororově neosobní maskou ošidnost povrchní krásy, za kterou se nic neskrývá, jen stín. A to nejen ten skrytý v nevědomí jako odvrácená strana lidské bytosti, ale i stín vržený vlastním tělem, svědčící o lidské pomíjivosti.

## VI. Hrdinové se svými příběhy

Igor Korpaczewski se ve své práci soustavně věnuje (jako málokdo na české scéně) figurálnímu zobrazení. Na malbách zachycuje většinou jen jednu figuru, což vychází mimo jiné z jeho individualismu. „Hodně mého života se odehrává v mých představách, virtuálně. Nejsem v přímé konfrontaci s lidmi a svůj vztah ke světu řeším hodně vnitřně. Nechci zobrazovat žádné zamrzlé vztahy.“<sup>45)</sup> Na zobrazení figury ho láká nejen předmětnost, ale i psychologická rovina, jež je v ní přítomná. Postavy tak ztělesňují různorodé role hrdinů, antihrdinů či obětí. „Je to trochu jako ve filmu, kdy se díváte na herce. Vy nejste herec, ani postava, a přesto k vám děj promlouvá. Konání či myšlenky postavy vás nějak osloví.“<sup>46)</sup>

Reflexe příběhů a osudů hrdinů vyvěrá u Korpaczewského z fascinace četbou klasické literatury, především anglosaské beletrie (Josepha Conrada, F. Scotta Fitzgeralda nebo Williama Faulknera). Dále se do jeho tvorby promítá inspirace filmem a hudbou – jazzrockem, Frankem Zappou, operou, ale i elektronickou hudbou a rapem (např. Aphex Twin, Missy Elliot).

Příběhy, které se za obrazy skrývají, jsou pro diváky většinou těžko rozklíčovatelné. Nejedná se také o žádné narativní výjevy. Spíše se dá mluvit o řetězci asociací, se kterým Korpaczewski promyšleně pracuje. Skrze pojmenování obrazu například člověka navede, nebo naopak oddálí od zobrazeného sdělení (sám říká, že „hraje s diváky takovou konceptuální hru“).

Některé jeho malby vznikají přímo pod dojmem jiného uměleckého díla. Inspirací pro obraz *Blinded by the Light* (1989) se stala píseň od skupiny *Manfred Mann*, ve které se zpívá: „she was blinded by the light, revved up like a deuce, another runner in the night, (...) she said 'I'll turn you on sonny to something strong, play the song with the funky break'“.<sup>47)</sup> Na obraze samotném se vyjímá bílá silueta ženy, ženy-svůdnice s vyzývavým postojem. V druhém plánu jsou zachycena chodidla ležící postavy, jež nám zůstává skryta. Můžeme se jen dohadovat, jak to s mladým mužem dopadlo. Objekt *Nůž ve vodě* (1998), nůž na rudé látce zašitý pod modrou fólií, zase odkazuje k psychologickému napětí stejnojmenného Polaňského filmu.<sup>48)</sup>

Na druhou stranu Igor Korpaczewski vychází z příběhů, jejichž inspirační zdroj nepřichází zvnějšku (z nějakého literárního či hudebního zdroje), ale z příběhů a osudů lidí, se kterými se setkává, jsou mu blízcí, a on jejich osobní neštěstí (většinou se jedná o smutnější tóny lidského života) transformuje do obecnější roviny. Většina obrazů je tak opředena svým vlastním příběhem

45) KORPACZEWSKI 19. 4. 2013 (pozn. 23).

46) PLACÁKOVÁ (pozn. 19), 9.

47) <http://lyricskeeper.cz/cs/manfred-mann-s-earth-band/blinded-by-the-light.html#ixzz2TMnxXPgh>

48) VÍTKOVÁ (pozn. 31), 16.

a historií.

Iniciací pro malbu aut se pro něj stalo před deseti lety setkání s mladíkem-automechanikem. Do dílny, ve které pracoval, dával Korpaczewski opravovat své auto. Vždy, když tam přijel, viděl ho, jak soustředěně pracuje na staré verzi Fordu Granada. Jednoho dne tam již auto nestálo. Od vedoucího se Korpaczewski dozvěděl, že jakmile auto mladík spravil, jel ho vyzkoušet a oba dva špatně skončili. Pod vlivem tohoto zážitku vytvořil Korpaczewski několik maleb těchto automobilů, jež se dají vnímat jako paralely k lidskému životu či autorovu alter-egu (nabourané auto, jež stojí na promáčknutém čumáku, pro výstavu Reseting v roce 2007).<sup>49)</sup>

I když je pro Korpaczewského v jeho tvorbě osobní rovina důležitá, v samotných malbách většinou nekonkretizuje svoje vlastní temné zákruty a bolesti duše. Sám k tomu říká: „Udělal jsem sice několik autoterapeutických věcí, ale byly tak silné a sugestivní, že jsem je nechtěl ani posílat dál. Přemýšlím o tom, co je člověk, jak myslí, z čeho vycházejí různé problémy a z jakých vnitřních pohnutek se dějí.“<sup>50)</sup>

Samotné příběhy se u Korpaczewského neskrývají jen za jednotlivými obrazy, ale jsou přítomny i v celých výstavních projektech. Autor zasazuje objekty a obrazy do instalace promyšleným způsobem. Nechává mezi nimi vznikat významy, vztahy, jež jsou ale volné. Figury mezi sebou komunikují a v některých případech lze rozeznat příběhovou linii. Paralelu je zde možné vidět s kompozicí románu, kdy psychologická stavba postavy s celistvým charakterem skrze svůj střet s dalšími postavami nebo okolnostmi rozvíjí děj.<sup>51)</sup> Igor Korpaczewski se tak staví do role vypravěče, novodobého barda, jehož jednotlivé obrazy jsou opředené mnoha legendami a zároveň mají mezi sebou složitou síť vztahů. Ta se cyklicky vrací, zpřítomňuje a nabývá dalších významů v nově vytvořených instalacích.

Jedním z hlavních projektů pracujících s příběhem byla *Stella Maris* z roku 1998. Tvořily ho obrazy na plátně a plastovém materiálu a objekty z polystyrénu. Byly doprovázeny krátkými texty, jež se skládaly v celistvý příběh, povídku. Díla byla instalována v řadě, takže se dala číst zleva doprava skoro jako vizuální scénář k filmu. Prvotní inspirací k nim byla Korpaczewskému fotografie černé lodi, kterou obklopovaly malé parníky směřující k mořskému obzoru.

Mezi jednotlivými díly se vyprávěl osud kapitána lodi *Stelly Maris*, jenž se vyrovnává se stále více se prohlubující samotou, s nadcházejícím osudem. Ví, že loď, jež symbolizuje jeho život, se musí jednoho dne potopit. Proto se rozhodne z tohoto stavu uniknout. „„Jako nůž ve vodě?““ Stejně tak rychle klesal a chvílemi se leskl, jak to popisovali. Pak ho spatřili už jen jednou, když ho na chvíli ve větší hloubce ozářil jejich reflektor – plaval usilovně do temné hlubiny a za ním se táhla

49) Vaňous, Petr, *Reseting. Jiné cesty k věčnosti*, Praha, 2007, 1.

50) PLACÁKOVÁ (pozn. 19), 9.

51) VÍTKOVÁ (pozn. 31), 14.

šňůra z posledních bublin.<sup>52)</sup>

Příběh se divákovi sugestivně odvíjel před očima (obraz kapitánovy truchlící ženy *Timela*, 1998) také díky spojení vizuálního obrazu s textem (objekt *...začal stále rychleji plavat dolů, pryč od hladiny...*, 1998). V tomto konceptu instalace jsou vidět paralely s principem komiksu, jenž nepracuje tak jako film s víceméně doslovným vizuálním vyjádřením příběhu, ale umožňuje divákovi vstup do jeho vlastní fantazie, do jeho pohádkových světů. Trochu pohádkově končí i kapitánův příběh (obraz *Stella Maris*, 1998, zachycující zachráněného kapitána s perlou mezi rty), alespoň v interpretaci vypravěčky: „Po chvíli ticha Vera řekla: Ale já věřím, že proplaval, že se vynoří někde na druhé straně s největší perlou v ústech, takže už nebude muset říct ani slovo. Vyplave u ústí Růžové jeskyně, odkud je na obloze stále vidět *Stella Maris*. Když je unavený, odpočívá ve své Růžové jeskyni a čas už není.“<sup>53)</sup> Korpaczewského citově rozervaný hrdina, jenž bojuje s vlastním osudem, jako by vystoupil z romantického románu devatenáctého století. V příběhu je obsažena určitá dvojdomost. Wertherovský konec je nabourán slibnou představou ráje.

Dalším z projektů Igora Korpaczewského, jenž pracuje s příběhem, byl vytvořen přímo pro konkrétní prostor, a to advokátní kacíř v Jáchymově ulici v Praze (výstava *The String* v roce 2006). S humorem tu Korpaczewski zachytil zešilivší sekretářku na pracovišti. V instalaci po směru hodinových ručiček byla vidět žena, jež v ataku rozsypává papíry po zemi (kresba na skle, na zemi adjustované folie znázorňující papíry) a vyhazuje je do vzduchu. Následně odchází, jen tenisky si nese s sebou za tkaničky (kresba na dveřích). Na konec se v portrétním medailonu ohlíží zpátky s pohrdavě klidným pohledem. Na zemi jako stopy její bývalé přítomnosti zůstávají jen lodičky. Instalace vznikla z chvilkového pocitu hektického a agresivního městského světa, se kterým se každý den musíme potýkat.<sup>54)</sup>

V některých z Korpaczewského instalací se nevypráví příběh mezi jednotlivými díly, ale koncept výstavy je založen na příběhu jednoho z obrazů, ke kterému se pak ostatní díla vztahují. Na výstavě *Osobní apokalypsa*, menší retrospektivě v Galerii Montmartre, se idea odvíjela od obrazu *Ichforma* (1997), autoportrétu, jenž je pro Korpaczewského samotného důležitý (pod stejným názvem založil v devadesátých letech svou hudební skupinu). Obraz byl poničen jemu blízkou osobou, její „soukromou apokalypsou“. Poškrábaná podobizna kryjící si rukou svůj vlastní obličej tak najednou nabyla jiného rozměru. Téma ve smyslu bodu zvratu, který vytrhne člověka z každodennosti, paralyzuje ho a uvrhne do jiného časoprostoru, se prolínalo více či méně všemi vystavenými díly z posledních dvaceti let. Ať už to byl obraz *Mrtvá toreadorka (Beth)* (1994) či *Smrt není tak hrozná* (1998-2003), z kterého na nás shlíží pohledné zdravotní sestřičky vpíjejícím se pohledem jako by

52) Korpaczewski, Igor, *Stella Maris*, Umělec, roč. 12, č. 2, 2008, 27.

53) Ibidem.

54) VÍTKOVÁ (pozn. 31), 22.

řikaly: „A jak to bude s tebou?“.

V malbách Igora Korpaczewského se kromě hrdinů-obyčejných lidí (jako je kapitán či sekretářka) objevují i prototypy, často pojaté ironickým způsobem. V sérii *Young Gods* vycházel Korpaczewski z představy boha jako akčního hrdiny, Supermana, jenž se fyzicky staví proti zlu. *Young God* (1995) v potápěčském skafandru se vynořuje odněkud z hlubiny. Svým energickým postojem vypadá, že je připraven všechno zvládnout. Smířlivěji působí *Young God II* (1996), jehož slza kanoucí po tváři, která je zdůrazněna jak pod zvětšovacím sklem, napovídá o jeho bližším vztahu k lidskému životu.<sup>55)</sup>

Časté postavy kovbojů napovídají o Korpaczewského oblibě westernu (malba střilejícího kovboje se spuštěnými kalhotami pro galerii SPZ v roce 2011). Někdy se za samotnými postavami sám skrývá. Občas je tato role přiznaná. Na výstavě *Wake up!* se vtělil do postavy pistolníka, jemuž se podařilo svým odhodláním prorazit zeď. Za ní se ale překvapivě objevil svět pavučin, nástrah. Výstřel se nekoná.<sup>56)</sup>

Kromě vyjádření svého já skrze role jiných postav, věnuje se Korpaczewski také autoportrétu, jejichž počet je (viděno pohledem na tvorbu dnešních malířů) velký. Mezi nimi se nacházejí jak ty, na kterých se na sebe dívá s odstupem (*Boxing myself*, 2001), tak autoportréty jako kréda. Mezi ně patří bezpochyby *Ichforma* (1997) a *Disappearing* (2001). Na prvním z nich je zobrazen s dlaní zakrývající si obličej jako by se snažil nevědět nic o tom, co se děje kolem, a zároveň nechtěl ukázat svou tvář. Na druhém se zase jeho tělesná schránka před očima diváka přímo vytrácí. Některé z autoportrétů se vyrovnávají s určitou životní situací jako *Autoportrét s kanylou* (2011), který vznikl v období jeho těžkého zdravotního stavu.

V roce 2005 se Korpaczewski v rozhovoru pro časopis *Art & Antiques* k tématu autoportrétu vyjádřil: „Poslední roky se snažím minimalizovat práci s fotografií, i proto jsem začal dělat autoportréty, protože tím můžu něco osobního vyjádřit a neschovávat se za žádné fantomy, za žádné prostředníky.“<sup>57)</sup>

Igor Korpaczewski vystupuje jako umělec pod signaturami KW, Q i IKW. „Měl jsem už při Konfrontacích, nebo tak v roce 90, pocit, že bych nejradši měl jenom nějaký číslo nebo prostě nějakou značku.“<sup>58)</sup> KW tehdy používala jeho matka jako redakční značku pod korektury a překlady. Od roku 2001 používá Q (které vzniklo sloučením K a W) příznačně pro práce v trojdimenzionálním prostoru z potřeby oddělit je od jednotlivých děl podepsaných KW.

Prezentace sama sebe skrze značku podvědomě působí anonymně. U Korpaczewského tak sama

55) VAŇOUS (pozn. 30), 58.

56) KORPACZEWSKI 1. 6. 2013 (pozn. 17).

57) VAŇOUS (pozn. 30), 52.

58) VÍTKOVÁ (pozn. 31), 24.



napomáhá divákovi k tomu, že není ovlivněn kvůli popisku osobností umělce s velkým U, a může magicky sledovat příběh.<sup>59)</sup>

Používání značek se dá ale pochopit i v nadosobní rovině. Umělec posílá v zastoupení hrdinu KW nebo Q, aby jednal. Hrdina se pouští do boje s vědomím toho, že jde o boj na život a na smrt. Někdy je zachycen na začátku cesty s vědomím naděje (*Modlitba*, 2008), častěji již po proběhlém souboji (*Mrtvá toreadorka (Beth)*, 1994). Korpaczewského fascinace smrtí souvisí s vystavením se otevřené aréně – životu, kdy se hrdina (námořník, kovboj, závodník) za pomoci svého oře moderní doby – auta, snaží překonat sám sebe. K hrdinné cestě ztroskotání patří.

Podnětem k malbě *Sinking Cathedral* (2011) se Korpaczewskému stal román *Objevení pomalosti* Stena Nadolného<sup>60)</sup>. Inspirován byl historickou postavou anglického kapitána Johna Franklina, který se snažil najít v polovině devatenáctého století severozápadní cestu do Tichého oceánu. V knize je Franklin líčen jako od malička pomalé dítě, všemi odstrkované a opovrhované. V jeho pomalosti se ale skrývá důkladné promýšlení věcí, vytrvalost a neústupnost, jež mu napomůžou k tomu, aby se stal polárníkem.

Na obraze se vznáší malá plachetnice směřující do nitra v pozadí se tyčících obrovských ledovcových útvarů. Již z názvu je osud polární výpravy čitelný.

Stejně jako námořník Stelly Maris plave Igor Korpaczewski opačným směrem. Jeho opakovaná romantická vize svobodné a osamělé bytosti se dá chápat jako určitá paralela jeho vlastního prožívání světa. Jak sám říká v povídce ke Stelle Maris: „Znám tu touhu po čisté hvězdě, která svítí a zdobí jiné patro, ale chtěl bych si z času ještě udělat přítele, než ho opustím.“<sup>61)</sup>

---

59) Lindaurová, Lenka, Igor Korpaczewski: *Stíny KW*, Praha, 1998, 10.

60) *Die Entdeckung der Langsamkeit*, 1983

61) KORPACZEWSKI (pozn. 52), 27.

## VII. Paralelní světy

Jak již bylo zmíněno, pracuje Igor Korpaczewski s otevřeností a uzavřeností formy v souladu s obsahovým sdělením. Záleží na tom, jestli chce diváka uvést do hmotného, předmětného světa, či do stavu mentální reflexe. Při zobrazení předmětného světa se přitom vždy snaží přihlížejícího co nejvíce znejistit. Sám divák skrze předměty, na které zaměří svým pohledem pozornost, ovlivňuje percepci (a tak celkový obraz) svého okolí. Jeho smyslové orgány se svým stupněm citlivosti zkreslují, zatemňují nebo vyjasňují orientaci v prostoru. Tato skutečnost neuchopitelnosti reality se odráží v Korpaczewského obrazech *Více o strachu I, II* (1994).<sup>62)</sup>

Pro Korpaczewského je percepce obrazového sdělení důležitým bodem, a proto i předměty, jež si volí, jsou projekcí vztahu objekt-subjekt. Aby nebyl například automobil vnímán pouze v rovině jevové iluze a obsahové banality, přidává do obrazu prvky, jež hrají roli v ovlivnění divákovy pozornosti. Na obraze *A Spell of a Drug* (2007) je namalován automobil, jehož karoserie se zrcadlí v dolní ploše plátna. Prvkem, který tříští jednoznačnost vizuálního sdělení, je vertikální hnědý pruh u pravého okraje malby. Stejně tak je nabouraná plocha několika barevnými vertikálně seřazenými tečkami u obrazu *Materializace* (2005). Divák otázkou „Proč tomu tak je?“ vstupuje do malířovy hry, do vztahu s obrazem. Je vtažen do interakce, která rozvíjí malbu mimo zobrazení. Korpaczewski tak překračuje obsahové hranice malířského média směrem ke konceptuální hře. Směřuje k malířské instalaci, v níž malba vstupuje do komunikace s plochou stěny i s prostorem výstavního sálu.<sup>63)</sup>

Tato konceptuální hra se častěji objevuje v Korpaczewského práci s iluzí prostoru. Někdy se jedná jen o jednotlivé prvky, jež dodávají obrazovému sdělení dojem trojrozměrnosti. Na VI. Novém zlínském saloně namaloval pohled do kabiny kosmické lodi. Černobílá malba byla provedena válečkem na zeď. Dojem reálného prostoru dodávala celé scénérii kniha ležící na stole, jejíž hřbet byl proveden z lepicí pásky.<sup>64)</sup>

V rozměrnějších instalacích se stává základním bodem rovina stěny, před níž jsou do prvního plánu doplňovány trojrozměrné autentické předměty, zatímco zadní plány rozvíjí iluzivní malba na způsob panoramatického obrazu.<sup>65)</sup>

V roce 2006 vznikla pro prostor galerie AM180 výstava *Hold on I'm coming*. Na jednu celou stranu místnosti pověsil Korpaczewski papírovou plachtu s vyobrazením auta v předním plánu. Pomocí lepicí pásky vytvořil iluzi prostoru tak, že se neexistující místnost zdála posunuta o metr

62) VAŇOUS (pozn. 22), 19.

63) VAŇOUS (pozn. 22), 20.

64) KORPACZEWSKI 1. 6. 2013 (pozn. 17).

65) VAŇOUS (pozn. 22), 20.

níže než skutečná podlaha. Navíc vypadala, že je několikrát větší než vlastní prostor galerie. Odcházející postava automechanika byla adjustovaná z vystřižnutého papíru, což jí dodávalo dojem trojrozměrnosti. Malba auta neměla motor a pneumatiku, jež byla ale jako skutečný objekt společně s rozbitým nárazníkem položena před malbu samotnou. Halogenové světlo na podlaze galerie osvětlovalo pohyblivou siluetu na strojku z diskokoule, jež vrhala na protější stěnu stín muže-pracanta neklidně přecházejícího sem a tam. Rytmičtý pohyb světla členil uplývání času v temné místnosti. Motiv času (jako něčeho neomezeného, s čím musíme umět nakládat) byl také hlavním tématem výstavy (explicitněji zdůrazněný vystaveným objektem hodin s chybějícími ručičkami).<sup>66)</sup>

Korpacewski zkouší ve svých instalacích různé výrazové prostředky. Jedním z nich se stalo na výstavě Kim v galerii SPZ roku 2011 světlo. Instalace byla inspirována románem Williama Burroughse *Místo slepých cest*<sup>67)</sup>, mimo jiné westernem plným přestřelek. Výjev tvořila kresba na zeď a projekce meotarem, jenž na ni promítal tu samou scénu. Zobrazoval střílejícího pistolníka se spuštěnými kalhotami, jenž se hlavou otáčí na diváka jakoby s otázkou „Tak co myslíš?“.

Hlavním Burroughsovým hrdinou je Kim, „sprostý, morbidní mladík s nezdravými spády a neukojitelnou zálibou v krajnostech a vzrušujících vjemech. (...) Je zlý, sprostý, rafinovaný. Jeho neřesti by se mu možná daly ještě odpustit, mimoto ale propadl rozvratnému uplatňování myšlení. Ve skutečnosti byl totiž nevyčísitelně inteligentní.“<sup>68)</sup> Na citát učitele: „Pokud něco vůbec stojí za to provést, má cenu to udělat dobře...“ odpovídá: „To, že z každého nemůže být Annie Oakleyová, ještě neznamená, že bychom se nemohli pobavit střelbou a nemít z ní určitý užitek...“<sup>69)</sup> Přesně takový pohled, svádící ke špatnostem, se zračí na tváři Korpacewského zbojníka.

V pozadí se rýsovala klikatá cesta se siluetou skal. Na kresbě pod meotarem byl zobrazen jakoby komiksovou perspektivou (silnější linky v popředí a slabší v pozadí) lom se zadním plánem. Část skály byla ale v jemnějším odstínu nakreslena i přímo na zdi. Postavu muže nanesenou na zdi ozařoval z meotaru její stín, takže se vytvořila iluze světla přicházejícího z druhé strany. Tento dojem byl umocněn siluetou na zemi galerie vysypanou z černého písku. Poblíž byla umístěna bedýnka s pravou pistolí, pouzdrem a krabičkami s náboji. Výstava lákala kolemjdoucí ke vstupu nejen silným červenavým světlem, jež pronikalo na ulici skrze skleněné dveře galerie, ale i tázavým pohledem kovboje směřujícímu přímo k vstupnímu vchodu.<sup>70)</sup>

Práce se světlem (tmou nebo pološerem) hraje u Korpacewského obdobnou roli jako používání poloprůhledných materiálů. V instalaci *Stella Maris* byla vidět například silueta temné postavy, uzavřená ve vitrině připomínající rakev, skrze poloprůhlednou fólii. Ochranné pláty microondy, jež

66) VÍTKOVÁ (pozn. 31), 24.

67) *The Place of the Dead Roads*, 1983

68) Burroughs, William S., *Místo slepých cest*, přeložil Josef Rauvolf, Praha, 2001, 21.

69) *Ibidem*.

70) KORPACZEWSKI 1. 6. 2013 (pozn. 17).

překrývají některé jeho malby či objekty, je tak zbavují dojmu skutečnosti. Umožňují Korpaczewskému zastavit či zpomalit divákův pohled a vytvářejí odstup. Opět se zde jedná o proces vzdalování se a přibližování mezi uměleckým dílem a divákem.<sup>71)</sup>

Celistvé překrytí maleb a objektů zpracoval Korpaczewski v roce 1995 pro vinohradský klub Radost FX (Plastic meets classic), kde byly vystavené obrazy zabalené do potravinářských fólií či zarámované v polystyrenových výliscích. Evokoval v nich představu vzorků do pomyslné archeologické úschovny či muzeálního depozitáře v podobě mrazicí místnosti. Byla v nich obsažena kritika chování diváka-spotřebitele, jenž již nevnímá obrazy kvůli obsahu, ale jen jako dekorativní prvky. Fólie, jež obrazy překrývaly, symbolizovaly hranici či odstup, který si dnešní publikum drží, aby ho přehnaná citová náplň obrazu nevyvedla z rovnováhy. Přechovávání vzorků v chladicím boxu tak naráželo na vnímání obrazu jako něčeho sice cenného, ale zároveň nakažlivého, co je nutné mít pod kontrolou, aby neohrozilo své okolí.<sup>72)</sup>

Co se týče instalací, pracuje Korpaczewski občas úzce s daným prostředím, pro něž instalace vzniká. Před pěti lety zvolil pro výstavu Star Stop v galerii vytvořené z bývalé benzinové pumpy opět motiv auta. Vycházel z fenoménu autostopu, který převtělil do pohádkové představy „starstopu“, místa, na kterém, když se zastaví, může člověk pozorovat hvězdy.

Na fasádě budovy byl natažen dlouhý igelitový pás posetý hvězdami a planetami, před nímž byl na starém zrezivělém stojanu zavěšen poutač s nápisem Star Stop, vyvedeným v estetice semdesátých let. Blízko něj z papírové šablony Fordu Granada vystupovala postava v kovbojském klobouku pozorující pás s hvězdami. Igor Korpaczewski zde ukázal neuvěřitelnou schopnost eklektického mísení svých oblíbených motivů, které byly ale opět zastřešeny pod stále se vracející téma střetu a odcizení člověka od přírody v dnešním rychle uplývajícím světě.

Stejně jako se Korpaczewski snaží u některých instalací vyjít z daného prostředí, přetváří někdy prostory naprosto po svém, s cílem navození určité atmosféry. V roce 2010 uspořádali společně s Robertem Šalandou výstavu Hírouz pro galerii NoD. Zobrazení antihrdinů, jež bylo tématem výstavy, se Korpaczewski snažil vyjádřit v prostředí autodílny a zapadlé uličky z akčního filmu.

V jedné části místnosti namaloval naleštěné superauto s tryskami, jež bylo ale kvůli propíchnuté pneumatice nepoužitelné. K atmosféře autodílny odkazovala podobizna mladé ženy. Překvapivě se nejednalo o sexbombu z plakátu, ale podivnou bytost, jíž vylézá oční bulva z důlku a do úst má zapíchnutou injekční stříkačku jako symbol proběhnuvších chirurgických zákroků. Naproti ní byl umístěn objekt-svítilna bedna, jenž odkazoval k hracímu automatu či automatu na cigarety, a esteticky poklesklá malba koně v plamenech s pubertálním nápisem „Riot“ (Co zmůže kůň

---

71) VÍTKOVÁ (pozn. 31), 20.

72) KORPACZEWSKI 19. 4. 2013 (pozn. 23).

v plamenech?). Skrze pomyslné dveře od skladu, které byly ale v galerii reálně přítomny, se instalace pomyslně přesunula do exteriéru, a to zastrčené uličky.

Na budovu skladu upomínala známá loga amerických firem na její fasádě. Vzadu na ulici probíhala vřava (srážející se a vybuchující auta). V popředí vylézal z kanálu hrdina-superman, jenž ale, jak je vidět, není ve správný čas na správném místě. Postava i ostatní prvky výjevu byly namalovány na zdi. Trojrozměrnost dodával scénérii odklopený kanalizační poklop umístěný jako objekt poblíž stěny.<sup>73)</sup>

Největší instalací, pohrávající si s určitou atmosférou, byla výstava *Wake up!*, jež proběhla v roce 2008 v pražské Meetfactory. Katastrofu v podobě blížícího se válečného konfliktu naznačoval v jednom rohu galerijní místnosti obraz letící stíhačky. Zářivka, svěšená nízko nad podlahou, evokovala dojem pouličního osvětlení. Barevné body a geometrické obrazce v temném pozadí představovaly světla města ukrytého ve tmě. Okna galerie byla zakryta černými nepropustnými fóliemi, takže se divák pomyslně octnul v tmavém městě, zatímco letadla již vzlétla.

Dojem ohrožení umocňoval obraz atomového výbuchu. Taktéž modlící se závodník před nadcházejícím závodem nevěstil nic dobrého. Výzva k probuzení se v Korpaczewského pojetí nezdála být jen planým výkřikem. Jednalo se o apel na změnu v přístupu k životu. Času je vždy poskrovnu. Závodník by neměl spoléhat jen na boží pomoc, ale obrátit se sám k sobě, vzchopit se a vykročit. Stejně tak na obraze *Nešťastná v ráji* (2008) jako by dívka (pod stromem poznání) něco šeptalo do ucha: „Probud’ se, neplakej, vždyť si v ráji!“. Tato výzva by se dala chápat i jako vzkaz autora sobě samému (postava váhajícího kovboje), ale i samotnému návštěvníkovi, na kterého útočil velký nápis *Wake up!*, jímž příznačně prosvítalo denní světlo.<sup>74)</sup>

V Korpaczewského instalacích se neustále odehrává dvojdomý proces vzdálení a přiblížení, napětí mezi iluzí a kontaktem. Důležitá je zde osa dělící vzdálené od blízkého, jež funguje jak v rovině formální (vizuální), tak obsahové (mentální). Korpaczewski tak vytváří autentické fikce, rekonstrukce situací, pocitů, atmosféry i efemérních nálad.<sup>75)</sup>

---

73) KORPACZEWSKI 1. 6. 2013 (pozn. 17).

74) VÍTKOVÁ (pozn. 31), 24.

75) VAŇOUS (pozn. 22), 20.

## VIII. Hranice mezi snem a skutečností

Problematika vnímání reality je přítomna jak v Korpaczewského prostorových instalacích, tak v jednotlivých malbách. V roce 2009 vytvořil nástěnnou malbu *Květiny poznání* pro stálou expozici Po sametu v Domě U Zlatého prstenu. Na zvláště zaobleném rohu galerijní místnosti se tyčily vertikály mrakodrapů na mořském břehu zachycené jakoby rybím okem, zkreslenou snovou optikou. Z povzdálí na ně shlížela postava (autorův autoportrét). Uprostřed zářil symbol ve tvaru čočky. Jeho z jedné strany žlutá a z druhé červená část se navzájem v sobě odrážely a díky své reflexivnosti zářily jako světelný objekt. Tato oranžová mandorla, skrze kterou se postava na město dívala, symbolizovala vzájemnou interakci vědomí a reality.<sup>76)</sup>

Téma vnímání a prožívání světa Igora Korpaczewského soustavně doprovází. Lidské postavy často zobrazuje v abstrahovaných prostorách, které napomáhají divákovi v soustředění se na ústřední figuru. Ačkoli by se mohlo zdát, že se Korpaczewski věnuje primárně lidské tělesnosti, jde zde především o promítnutí psychických stavů do tělesné schránky.

Mimo jiné často vyhledává figurální náměty, které by zdůraznily stav netělesnosti. Jsou to situace spánku (*Stíny řas*, 1993, *Spánek*, 1996), snění (*Tmavé růže*, 1991), hypnózy, levitace (*Levitující*, 1995). Jedná se o okamžiky vytržení z všedního vnímání reality, o nevědomé stavy, při kterých se snižuje vnímání okolí lidskými smysly.

Původ těchto motivů by se dal u Korpaczewského nalézt v osmdesátých letech. Na rozdíl od svých generačních soupeřů (především Tvrdohlavých), kteří experimentovali a snažili se svou tvorbu odosobnit, se věnoval intimním tématům. Snažil se utéct z šedivé normalizační reality do svých vlastních představ a snů. Tento stísněný pocit se projevil mimo jiné i na Korpaczewského tlumené paletě barev ze začátku devadesátých let.

Jeho cyklus s levitujícími postavami byl vystaven v roce 1995 v pražské Galerii Velryba pod názvem *Trik nebo extáze?* Zobrazuje strnulé lidské polopostavy s připaženými rukama, jejichž těla jsou umístěna horizontálně na plátnech blížících se čtvercovému formátu. Některé se vznášejí se zavřenými očima, v šedavých odstínech, podobny mrtvolám na pitevním sálu. Jiné, s pohledem upřeným na diváka, ho uvádějí obklopeny geometrickými obrazci do světa vlastních planet a představ. V ironickém pojmenování výstavy, nabízejícím dva úhly pohledu, se zračí umělcův odstup. Předpokládám, že ale nejde o zobrazení artistického triku iluzionistů. Korpaczewski zde artikuloval vytržení, ve kterém se prožívání vyvazuje z tělesné schránky člověka. Záleží na postoji diváka, jenž může postavy vnímat zvenku jen jako pozorované objekty, či se pokusit nahlédnout

---

76) KOPACZEWSKI 1. 6. 2013 (pozn. 17).

do jejich vnitřních světů.

Tento extatický stav se u figur nejvíce projevuje v dynamice fyzických pohybů a v mimice lidské tváře. Nejde ale o zobrazení pohybu samotného. Figury jsou zachyceny ve strnulých pózách jako vystřižené z jednotlivých filmových záběrů. Právě skrze svou nehybnost uvádějí zobrazené do pohybu. Nakloněná hlava, zavřené oči, pootevřená ústava, semknuté rty, ruka kryjící si obličej (*Ichforma*, 1997) či skelný pohled do neznáma (*Zraněný anděl*, 1994) jsou detaily povýšené na symbolická sdělení.<sup>77)</sup>

V obraze *Probuzení* (1997) je přítomen motiv přechodu ze spánku do bdělého stavu jako návrat ke svému vědomí, připomenutí si sama sebe. Stav, v němž se člověk opět probouzí k životu a nemůže se upamatovat, co je skutečné a co sen, ze kterého se navrácí.

Téma probuzení by se dalo vnímat také obecněji jako prohlédnutí či procitnutí ze stavu sebeklamu. V buddhismu je koloběh neustálého znovuzrozování přirovnáván ke snu, o němž si myslíme, že je skutečný, a z něhož je nutné se probudit. Moment procitnutí či osvícení, jenž se objevuje i v křesťanské nauce, je latentně přítomen i v Korpaczewského malbách, i když většinou s lehkou nadsázkou (*Zázrak č. 1544845*, 1994-5).

Motivu prohlédnutí je obsahově podobný obraz *Jeskyně snů* (1993). Ukazuje mladou dívku se zavřenýma očima uprostřed jeskyně, již kolem dokola obklopují siluety stínů. Očividně se zde nabízí paralela k Platónově podobenství o jeskyni. Osvobození člověka z oblasti vnímání (skrže něž pouze smyslově dané považuje za jsoucí) díky pochopení rozdílu mezi smyslovostí a duchem tu ale není přítomno jako imperativ. Výjev zobrazuje dívku v zajetí svých vlastních představ, jež ještě nedospěla k opuštění jeskynních tenat, jen jako prosté konstatování stavu bez kritického zabarvení.

V zmíněných tématech se Korpaczewski stále navrácí k zobrazení stavu přítomnosti či nepřítomnosti jedince v dané situaci z hlediska jeho vědomí či nevědomí (explicitně vyjádřeno v obraze zamyšleného mladého muže ve vězeňské cele s názvem *Není tam, kde je*, 1991). Jedná se o hranici neustálého přibližování a vzdalování se, a to nejen směrem k divákovi, ale i v rámci figur samotných.

---

77) VAŇOUS (pozn. 22), 20.

## IX. Vyvěrající nevědomí

Témata Korpaczewského maleb se týkají mentálního pohybu na hranici skutečného a neskutečného. Souvisejí s uvědomováním si původu a souvislostí našich intimních pocitů, s rozvzpomínáním se na jiné světy. Dohromady tvoří jeden kompaktní celek či příběh, jenž se odehrává v představách. S imaginativním uměním, pracujícím se symbolikou snu, ale nemají nic společného. Korpaczewského postavy jsou skutečné, jak moc jen můžou v malbě být. Mají lidské vlastnosti, svoje vlastní problémy, stíny a obavy.<sup>78)</sup>

Samotné figury či jejich tváře zobrazuje Korpaczewski bez konceptuálních podtextů. Aby se vyhnul akademizujícímu pojetí obrazu, pracuje v nich s archetypy projevujícími se ve snech a fantaziích, s kolektivním nevědomím. Sám k tomu říká: „Malba je silná v tom, že se v ní uskutečňuje spojení racionálního s intuitivním. Pro mě je to v podstatě jeden z velkých zdrojů neznitelnosti tohoto média. Protože se tu odehrává takový, a teď to schválně přezenu, „dialog vědomí s nevědomím.“ Je to zkrátka druh velkého dobrodružství...“<sup>79)</sup> či: „Vždycky mě zajímalo, zda-li většina problémů nemá společný původ. Zakopanej hluboko. Strach, nejistota a samota, nebo obavy z nich. To další jsou jen produkty. Týká se to všech.“<sup>80)</sup>

Na diváka tak Korpaczewského obrazy působí povědomě, blíže. „Kde jsme ho už viděli? V jiném světě? Ve svém srdci? A podobá se tolika životům, které jsme neměli příležitost prožít.“<sup>81)</sup>

Samotné figury používá jako zástupné modely skrze něž formuluje obecnější problémy. Na otázku, proč na obraze *Kožíšek* (1998) stojí zrovna mladá slečna, odpověděl: „Někdo tam být musí, abych to na něj promítl. Mohl jsem podobně použít třeba vyděšeného muže s brýlemi a v oblečení, svírajícího na hrudi aktovku, jako na videu Talking Heads z osmdesátých let. Nebylo by to tak čistý a připravil bych se o další sdělení, které vznikne posunutím kýčovitého motivu „děvčátko v nouzi“. Podle oblečení a kožíšku nouzí netrpí, ale na rodičích už moc závislá není. Je společensky i ekonomicky samostatná, ale má strach, jako když byla malá a ztratila se. Nakonec ani teď si není moc jistá, kde to vlastně je a co tam vůbec dělá...“<sup>82)</sup>

Jak je vidět, opřádá Korpaczewski své postavy promyšlenými příběhy. Jsou zobrazeny v konkrétním věku, roli (genderové, sociální, kulturní). Díky těmto přívlastkům a přítomnosti vždy jen jedné figury v ploše působí obrazy na člověka jako setkání s živou bytostí. Divák si do nich může (i díky zachycení emocionálně vypjaté situaci) promítat vlastní životní příběh nebo zkušenost.

78) LINDAUROVÁ (pozn. 59), 10.

79) VAŇOUS (pozn. 30), 52.

80) ŠEVČÍK / ŠEVČÍKOVÁ (pozn. 38).

81) LINDAUROVÁ (pozn. 59), 5.

82) ŠEVČÍK / ŠEVČÍKOVÁ (pozn. 38).



Zmíněná slečna k sobě křečovitě tiskne kožíšek jako by toužila po obejmutí blízkým člověkem. Podle antén v zadním plánu stojí nakročená na okraji střechy. Co bude následovat? A co ji do této situace přivedlo? Člověk se může jen domnívat.

Jednotlivé malířské celky, ať už je autor pojmenovává jakkoli, spolu úzce souvisejí. Pozornost Korpaczewski obrací neustále k člověku, k lidskému životu a momentu, který nás všechny bez rozdílu spojuje, ke smrti. Paralelu se smrtí (jako ztrátou vědomí) lze vidět i v jeho fascinaci nevědomými stavy, například v motivu spánku (*Sen Insomnie*, 2007). Dočasnost lidské existence Korpaczewski symbolicky vystihl v několikametrové malbě *Timeman* (1998) pokrývající fasádu jeho bývalého žižkovského ateliéru. Zobrazený běžec sleduje na hodinkách nekompromisně uplývající čas. Na druhou stranu na otázku každého z nás: „Jak bude po smrti?“ poskytuje lék v podobě smíření a jemného humoru (*Smrt není tak hrozná*, 1998-2003).

Okamžik smrti v sobě implicitně obsahuje otázku po smyslu lidské existence, jež je v mnohých Korpaczewského dílech latentně přítomná. Instalace *Hold on, I'm coming* (2006) se netýkala jen všedního problému, kdy člověk není schopen držet krok s časem a termíny, které mu jsou diktovány zvenčí. Dala se chápat jako metafora životaběhu, kdy se člověk s každou odbitou vteřinou, hodinou, musí rozhodovat, kam budou směřovat jeho kroky, jak a čím svůj život naplní.

Korpaczewskému je vlastní svět polarit (bdělost-spánek, dobro-zlo) a jejich rozhraní, které rád překračuje. Proto se není čemu divit, že v přemýšlení o naplněnosti lidského života vytvořil i cyklus *Prázdnota*. Na olejové malbě *Prázdnota* (1990) je zobrazen neurčitý prázdný prostor stejně jako v pozadí krásných a temných portrétů ženských bytostí se zavřenýma očima či hledícími do nicoty. Tentokrát se jedná o prázdnotu duše.

Nejasná hranice mezi dobrem a zlem je přítomná například u charakterů či rolí zobrazovaných figur. V roce 1993 namaloval pro výstavu *Ďábli v našem těle, ďábli v naší mysli*, v rámci níž umělci artikulovali „své zkušenosti a vize ďábla nebo „toho ďábelského v nás“<sup>83)</sup>, obraz *Dovnitř, nebo ven* (1993). Je na něm zachycena mladá žena-upír, jíž kape z úst pramínek krve. Není jasné, jestli sama krvácí, anebo právě nesála před chvílí někomu z hrdla krev.

S prázdnotou a smrtí souvisejí obrazy s pojmenováním *Více o strachu* (1994). Prázdnota se zde zhmotňuje v podivném zátiší z kožešin, jež svou chladnou odosobněnou krásou působí hrozivě, mimo jiné i svou falickou symbolikou.

Protiváhu smrti a neodvratného konce artikuloval Korpaczewski v roce 1999 v desetimetrové malbě *O počátku*. Je pokryta barevnými skvrnami a šmouhami, které se na mnoha místech mísí, vzdalují a diferencují. Občas se na ní dá rozeznat konkrétní tvar v podobě rakety či fragmentů písmen. Malba zobrazuje představu chaosu, z kterého postupně krystalizují formy, jež spějí

---

83) Jirousová, Věra, Pokorný, Marek, *Ďábli v našem těle, ďábli v naší duši*, Praha, 1993, 1.

k počátku.<sup>84)</sup>

Řada z jeho instalací by se dala označit jako morality nebo varování před nadcházejícím nebezpečím zapříčiněným lidským chováním. Mezi výstavy, které jako by zvedaly nad přihlízejícího ruku s varujícím ukazovákem, patří bezpochyby Bůh má oči všude. Konala se v roce 2001 v prostorách Galerie Malá Špálovka. Z obrazů na návštěvníka hleděly různé druhy ptáků, které svými nevinnými očky zpytovaly divákovo svědomí. Představa konečného vyrovnání, Posledního soudu, se ale v tomto případě nedala brát příliš vážně. O instalaci Korpaczewski řekl: „Byla to taky reakce na řadu ironických, konceptuálních výstav. Chtěl jsem udělat naivní výstavu. Nakonec jsem tam udělal takovou spacy kapličku. Obrazy ptáků po stěnách, kteří nás sledují – takové solidní portréty – prostě ptákové nás vidí“.<sup>85)</sup>

V instalaci Peace on Earth, jež vznikla v roce 2002 v prostorách bývalé šamorínské synagogy, se hlavním tématem staly válečné konflikty. Nejednalo se o politicky angažované dílo ve smyslu kritiky konkrétní události z té, či oné strany. Korpaczewski zde postihl nesmyslnost do sebe zacyklených, nekončících válečných bojů a střetů s mementem zániku lidské existence.<sup>86)</sup>

Podobné poselství sdělovala výstava Family, která proběhla v roce 2010 ve zlínské Galerii Kabinet T. Korpaczewski na ní vystavil třináct děl se silně autobiografickými prvky zabývajícími se rodinnými vztahy a vazbami. Obrazy tvořily příběh, jehož ústředním motivem se stalo zrození života. Děj příběhu vrcholil v obraze *Escape to nowhere* (2009) jako metafoře nepříteli vzdálené budoucnosti. „Na cizí planetě se objeví život, možná až ho tam přineseme my. Jde o to, aby bylo kam se vrátit. Aby se dítě mělo kam vrátit.“<sup>87)</sup>

Téma mezilidských vztahů je u Korpaczewského obsaženo v obrácené rovině v portrétech osamělých, neutěšených a ztracených existencí (*Samota na mostě*, 1999, a *Ztracen*, 1989). *Pouta lásky* (cyklus obrazů z roku 1996) zase vypovídají o chtěné či záměrné závislosti na druhých, o záludnosti a spletnosti lidských vztahů a rituálů, z nichž není úniku. Patologičnost přivlastnění si druhého člověka je vidět v tragické a útrpné tváři *Spoutaného na dálku* (1996) či v obraze mladého páru, na kterém mladý muž poníženež klečí před slečnou ve spodním prádle. Oba dva jsou se svými překříženými rukama v zajetí vlastních pocitů.

Wertherovský motiv nenaplněné lásky se objevuje v díle *Rozchod je malá smrt* (2000).<sup>88)</sup> Postavu zkormoučeného mladíka převyšuje jeho nepřiměřeně velký černý stín jako by ho měl každou chvíli pohltit. V cyklu *Přítelkyně* (1990) se Korpaczewski opět zaobírá motivem smrti.<sup>89)</sup> Dvě přítelkyně –

84) KORPACZEWSKI 1. 6. 2013 (pozn. 17).

85) VÍTKOVÁ (pozn. 31), 22.

86) KORPACZEWSKI 19. 4. 2013 (pozn. 23).

87) <http://kabinett.cz/cs/vystava/detail/11>

88) Rezler, Aleš, Igor Korpaczewski. Jenewein. Sympozium současného výtvarného umění, Kutná Hora, 2000, 6.

89) Kotalík, Jiří T., Našim ženám, Praha, 1992, 2.

dvě rakve. V *Rozhovoru* (1990) mezi mrtvou a živou je zas obsažena určitá dvojznačnost. Na jedné straně ironie, na druhé člověka zamrazí.

Jak napsala Lenka Lindaurová v katalogu Stíny KW: „Děj příběhů nespěje k jednoznačným závěrům. Probíhá za zavřenýma očima a přitom zcela pravdivě. Potvrzuje svou existenci tím, že žije, že je vysloven a vyjmut ze všech, kteří jej mají v sobě příliš hluboko.“<sup>90)</sup>

---

90) LINDAUROVÁ (pozn. 59), 17.

## X. Setkání s tváří druhého

Korpczewski se zaměřuje na zobrazení jednotlivých, osamělých figur. Reflektuje v nich subjektivní prožívání světa, vědomí, že existujeme. Vychází z uchopení člověka jako izolovaného jedince, individua, které je zakořeněné ve své existenci.

Emmanuel Lévinas spojuje osamění s materiálností, s vázaností člověka na svou tělesnost (jež je u Korpczewského postav důležitá). Na rozdíl od existencionalistů chápe Lévinas samotu v pozitivním smyslu: „Samota je sama celistvost existujícího, představuje fakt, že v existování je něco, na základě čehož se děje existence. Subjekt je sám, protože je jeden. Samota je zapotřebí proto, aby byla svoboda počátku, moc existujícího nad existováním, což koneckonců znamená – aby byl existujícím. Proto samota není pouhá beznaděj nebo opuštěnost, ale také mužnost, hrdost i suverenita.“<sup>91)</sup> Hranice izolované existence lze ale překročit a z osamění vyjít. Jednou z možností je právě setkání s druhým člověkem.<sup>92)</sup>

Svět chápe Lévinas především jako vztahování se k člověku, jako setkání s tváří druhého. „Ty“ je zrcadlem subjektu („já“). Je partnerem v dialogu, díky němuž se subjekt rozpoznává a konstituuje. Tuto úlohu plní i Korpczewského malba jakožto stopa individua. Subjekt (divák či autor) se formuje vztahem k malbě s jejími konkrétními rysy zranitelné entity.<sup>93)</sup>

V tváří druhého nachází člověk podle Lévinase cestu k Bohu. Setkání s druhým je mysteriem, důležitým předpokladem, abychom tomu, co nás přesahuje, mohli vůbec porozumět. Tvář znamená obnaženost, bezbrannost, ubohost, skrze něž si teprve člověk sám smrt jako takovou uvědomuje.<sup>94)</sup> Tváří v tvář budoucnosti (smrti), kdy já nemůže již nic ovlivnit, je setkání s druhým vítězstvím nad smrtí samotnou.<sup>95)</sup>

„...výjimečná epifanie lidské tváře jako abstraktní i cudné nahoty, jež se sice vymyká pohlavním rozdílům, ale je podstatná pro erotismus. Epifanie, kdy je jinakost, opět jako kvalita, nikoli jako pouhé logické rozlišení, nesena oním nezabiješ, které vyslovuje i mlčící obličej. K tomuto významnému etickému vyzařování dochází v erotismu a libidu, jimiž lidstvo vstupuje do společnosti ve dvou.“<sup>96)</sup>

Lásku vnímá Lévinas jako odpovědnost a naopak. Jedná se o přístup k jedinečnému, ke kterému nelze věděním dospět. Láska miluje a nestará se, aby byla milována. V tomto momentu je ten druhý

---

91) Lévinas, Emmanuel, *Čas a jiné*, Praha, 1997, 59.

92) Stark, Stanislav, *Filozofie člověka v historickém kontextu*, Plzeň, 2008, 123.

93) <http://artlist.cz/?id=324>

94) Lévinas Emmanuel, *Být pro druhého*, Praha, 1997, 17-18.

95) Lévinas, Emmanuel, *Existence a ten, kdo existuje*, Praha, 2009, 83.

96) LÉVINAS (pozn. 93), 21.

milovaný, jedinečný. A já jsem jedinečný v jiném smyslu: jako vyvolený k odpovědnosti.<sup>97)</sup> Na rozdíl od platonského pojetí nejde o lásku jako ideální splynutí dvou bytostí. Patos lásky spočívá právě v nepřekonatelné dualitě bytí. Je to vztah k něčemu, co vždy uniká. Milostný vztah jinakost druhého uchovává. Jiný (jakožto jiný) tu není objektem, který se stává naším nebo námi. Láska není zápasem, ani poznáním. Jde zde především o vztah založený na erotu, neboť ten je stejně silný jako smrt (*Rozchod je malá smrt*, 2000).<sup>98)</sup>

Druhého nevidí jako svobodného, protože ve svobodě je předem vepsán neúspěch spojení a komunikace. Předpokládáme-li svobodu, nemůže nastat jiný vztah než vztah podřízenosti a otroctví. Kdybychom druhého mohli vlastnit, uchopit a poznat, nebyl by tím jiným. Vlastnit, znát a uchopit jsou synonyma moci (*Pouta lásky*, 1996).<sup>99)</sup>

Mysteriem je pro Lévinase také zrození dítěte. Otcovství (či mateřství) je vztah k cizinci, který je mnou, ačkoli zůstává tím druhým. Je to vztah k samotnému já, které je mi přesto cizí. Nejde zde o vlastnictví dítěte, ale o to, být určitým způsobem své dítě (výstava *Family*, 2010). „Já se může ve svých potomcích, v dceři a synovi, ztratit a zase nalézt. Co je možné pro mého syna, to je přirozeně možné jemu a ne mně. A přece je to v jistém smyslu moje možnost. Tohle – přese všechny možnosti, mít možnosti za hranicemi všech možností – to je plodnost.“<sup>100)</sup>

Sexualita, rodičovství a smrt vnášejí do lidské existence dualitu. Existence se zdvojuje. Nachází druhý rozměr.

Zobrazením lidské tváře se Korpaczewski zabýval především ze začátku devadesátých let (*Jen měsíc může*, 1991, *Stíny řas*, 1993, *Horizontální*, 1994). Tvář se u něj stává i ústředním tématem obrazů (*Čekání na tvář*, 2002). Tuto souvislost zde uvádím jen na okraj, jelikož vidět Lévinasův pojem tvář v materiálním smyslu by bylo zavádějící. Pro Lévinase je tvář význam bez kontextu. Lidský obličej vnímá jako masku, jež je součástí hry, kulturních konvencí. Ty samozřejmě Korpaczewského postavy obsahují, na druhou stranu jeho obrazy nepředstavují žádné konkrétní bytosti.

Nevycházím zde z Lévinasovy reflexe umění, které chápe také jako setkání s jinakostí. Nejedná se ale o jinakost takovou, jež člověka individualuje, ale naopak odosobňuje. Výjimečnou spojitost mezi Lévinasovými myšlenkami a Korpaczewského malbou vidím v artikulaci témat (smrt, láska, zrození) skrze druhé-figury, se kterými se já-divák setkává (mimo jiné jsou jim společná i další témata – nespavost, probuzení). U Korpaczewského se jedná o událost setkání s celistvou individualitou. K tomu přispívá celkové pojetí figury (póza, prostor, barevnost), ale i příběhy, jimiž

97) LÉVINAS (pozn. 97), 40-41.

98) LÉVINAS (pozn. 93), 117.

99) LÉVINAS (pozn. 93), 151.

100) LÉVINAS (pozn. 93), 24.

jsou samotné opředeny. Divák tak skrze ně formuje sám sebe. „Obraz-figura se zde dává divákovi ve své neredukované přítomnosti bez jakékoliv manipulace či nápovědy pro emocionální reakci. Tato figura pouze jest.“<sup>101)</sup>

---

101) <http://artlist.cz/?id=324>

## XI. Závěr

Tvorba Igora Korpaczewského se vymyká jasně ohraničenému zařazení do českých dějin umění tak, jakým způsobem se v současnosti interpretují. Ačkoli je brán jako autor generace osmdesátých let (především kvůli zahrnutí jeho díla do kontextu tvorby ostatních okrajových umělců té doby na výstavě Generační výsek, jež se konala v roce 2003 v Galerii Tvrdohlaví), nemá se svými generačními soupeřníky mnoho společného. Na rozdíl od umělců z okruhu Tvrdohlavých, kteří se snažili v osmdesátých letech svou tvorbu odosobnit, zpracovával Korpaczewski (a stále zpracovává) intimní témata, jež solidně zhodnotil teprve v kontextu let devadesátých. Jedná se tedy o čistě solitérní projev, jehož příbuznost lze najít (mimo jiné i v zájmu o figurativní malbu) v díle Jiřího Petrboka, Daniela Balabána či Jana Mertty.

U častého motivu romantického hrdiny, jenž se v Korpaczewského tvorbě objevuje, vidím paralelu s jeho postavením jako umělce. Tvoří v ústraní, pomalu a vzácně. Prezентuje se pod anonymní značkou a poslední dobou se zabývá především pomíjivými instalacemi. Přesto se jedná o umělce, jenž zásadním způsobem ovlivňuje (také díky působení na Akademii výtvarného umění v Praze) českou výtvarnou scénu.

V žádném případě pro Korpaczewského tvorbu neplatí pohled Jana a Jiřího Ševčíkových na současnou českou malbu, ve které je podle nich kvůli stále a rychle se měnící současnosti přítomna absence obsahu, skrytá v zástupné řeči ironie a sebedestrukce. Korpaczewski ve svých výtvorech vychází právě z hlubší zkušenosti a dlouhodobé meditace nad malbou jako takovou. Jeho díla jsou obsahově nosná, ať už se jedná o existenciální témata formulovaná v rámci jednotlivých obrazů či problematiku vnímání reality, kterou se zabývá ve svých instalacích. Polarity dobra a zla, jež se v čase postmoderny smyly v jedno, nejsou pro Korpaczewského prázdnými pojmy.

## **XII. Seznam použité literatury**

### **Literatura**

#### **Knižní publikace, články**

Adam, Richard, Přibáň, Jiří, Pomajzlová, Alena, Česká malba generace 80. let 1984 – 1995, Brno, 2010

Adam, Richard, Lindaurová, Lenka, Ševčík, Jiří, Ševčíková, Jana, Ptáček, Jiří, Česká malba 1985 – 2005. Sbírka Richarda Adama, Brno, 2006

Brozman, Dušan, O barvě. Český kolorismus od Slavička po současnost, Brno, 2009

Burroughs, William S., Místo slepých cest, přeložil Josef Rauwolf, Praha, 2001

David, Jiří, Doležal Vlado, Perič, Milan, Svárovské konfrontace 86 – 96, Praha, 1996

Hlaváček, Ludvík, Umělecké dílo ve veřejném prostoru, Praha, 1997

Jirousová, Věra, Pokorný, Marek, Dábli v našem těle, d'ábli v naší duši, Praha, 1993

Karlík, Viktor, Igor Korpaczewski, Ateliéry 2010/XXI, Revolver Revue, č. 78, 2010

Korpaczewski, Igor, Sborník. Sdružení výtvarných umělců při Galerii mladých, Praha, 1993

Korpaczewski, Igor, Stella Maris, Umělec, roč. 12, č. 2, 2008

Kotalík, Jiří T., Našim ženám, Praha, 1992

Lévinas Emmanuel, Být pro druhého, Praha, 1997

Lévinas, Emmanuel, Čas a jiné, Praha, 1997

Lévinas, Emmanuel, Existence a ten, kdo existuje, Praha, 2009

Lindaurová, Lenka, Současní umělci se nevymezují generačně (diskuze), Umělec, roč. 3, č. 4, 1999

Lindaurová, Lenka, Igor Korpaczewski: Stíny KW, Praha, 1998

Malá, Olga, Srp, Karel, Vaňous, Petr, Perfect Tense, Praha, 2004

Placáková, Marianna, Živá malba nikdy nespí (rozhovor s Igorem Korpaczewským), Lidové noviny, 29. 4. 2013

Přibáň, Jiří, Obrazy české postmoderny, Praha, 2011

Rezler, Aleš, Igor Korpaczewski. Jenewein. Sympozium současného výtvarného umění, Kutná Hora, 2000



Rezler, Aleš, KW: Starší věci, Kutná Hora, 1996

Smolíková, Marta, Zajímalo nás rozbít určitý model, který tady byl (rozhovor s Janou a Jiřím Ševčíkovými), Výtvarné umění, roč. 2, č. 1, 1996

Stark, Stanislav, Filozofie člověka v historickém kontextu, Plzeň, 2008

Ševčík, Jiří, Ševčíková, Jana, Snížený rozpočet, Praha, 1989

Ševčík, Jiří, Ševčíková, Jana, Popis jednoho zápasu. Česká výtvarná avantgarda 80. let, Rychnov nad Kněžnou, 1989

Vaňous, Petr, Artnow, Praha, 2003

Vaňous, Petr, Igor Korpaczewski (rozhovor), Art & Antiques, č. 5, 2005

Vaňous, Petr, KW: Tělo a mysl, Revolver Revue, č. 70, 2008

Vaňous, Petr, Resetting. Jiné cesty k věčnosti, Praha, 2007

Vaňous, Petr, Q: Diana, Ateliér, č. 8, 2005

Vítková, Lenka, Q: Protisměr, Umělec, roč. 12, č. 2, 2008

### **Brožury**

KW: Ze zápisů závislého 88-99, Centrum kultury a vzdělávání, Ostrava, 2000

KW: Kresby, Galerie mladých U Řečických, Praha, 1993

### **Internetové zdroje**

Brozman, Dušan, Igor Korpaczewski, A2, roč. 5, 2006, citace 2. 6. 2013.

Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2006/5/zavidim-veselym-starenkam>

Hájek, Václav, Igor Korpaczewski, Artlist. Databáze současného umění, citace 24. 6. 2013.

Dostupné z: <http://artlist.cz/?id=32>

Hůla, Jiří, Dům U Zlatého prstenu, Informační systém abART, citace 21. 6. 2013.

Dostupné z: [http://abart-full.artarchiv.cz/vystavy.php?](http://abart-full.artarchiv.cz/vystavy.php?Fvazba=osobnavystave&i=&Fobec=&Ftermin=&Fnazev=Sou%C4%8Dasn%C3%A9%20um%C4%9Bn%C3%AD&Finstitute=&Fporadatel=&Fpredmet=)

[Fvazba=osobnavystave&i=&Fobec=&Ftermin=&Fnazev=Sou%C4%8Dasn%C3%A9%20um%C4%9Bn%C3%AD&Finstitute=&Fporadatel=&Fpredmet=](http://abart-full.artarchiv.cz/vystavy.php?Fvazba=osobnavystave&i=&Fobec=&Ftermin=&Fnazev=Sou%C4%8Dasn%C3%A9%20um%C4%9Bn%C3%AD&Finstitute=&Fporadatel=&Fpredmet=)

Manfred Mann's Earth Band, Blinded by the Light, citace 2. 6. 2013.

Dostupné z: <http://lyricskeeper.cz/cs/manfred-mann-s-earth-band/blinded-by-the-light.html#ixzz2TMnxXPgh>

Pyšná, Pavlína, KW: Family, Galerie Kabinet T., Zlín, 26. 3. – 30. 4. 2010, citace 15. 6. 2013.

Dostupné z: <http://kabinett.cz/cs/vystava/detail/11>

## **Další zdroje**

Igor Korpaczewski 19. 4. 2013 – rozhovor autorky Marianny Placákové s Igorem Korpaczewským, 19. 4. 2013, Praha.

Igor Korpaczewski 25. 4. 2013 – rozhovor autorky Marianny Placákové s Igorem Korpaczewským, 25. 4. 2013, Praha.

Igor Korpaczewski 1. 6. 2013 – rozhovor autorky Marianny Placákové s Igorem Korpaczewským, 1. 6. 2013, Praha.

### XIII. Stella Maris

Potkal jsem Veru na jednom večírku. Unikli jsme rámusu do vedlejšího pokoje. V tmavé místnosti zářilo jen okno, pod kterým byla v hloubce světlá údolí ulic. Sedli jsme si s pitím těsně k oknu nad propastí a tam mi Vera vyprávěla o kapitánovi J. z lodi Stella Maris, o jejím ztroskotání, o kapitánově ženě Timele, o závislosti na touze po kráse a harmonii a svobodě všech, o zrádné pomoci instantní chemické karmy.

Co opravdu dokázal, ví jen on sám. Já si to myslím, řekla Vera důrazně. Po chvíli pokračovala se smutným, ale klidným úsměvem: Co ale určitě neudělal, byl komiks, který mi kdysi slíbil k narozeninám. O muži, který se z posledních sil zachránil z vln, vyčerpaný ztrácí vědomí a zůstává ležet na mokřím písku. Pak se probírá, začíná se připravovat a těšit na cestu do vnitrozemí, k lidem, jen co načerpá trochu sil. Po hodinách nebo dnech nebo týdnech váhání na břehu vchází opět do moře a udělá šipku pod první velkou vlnu na větší hloubce. (Našla jsem skicu k prvnímu obrázku.)

Bylo jasné, že dříve či později se musí jeho Stella potopit. Prostě už to nešlo takhle dál do nekonečna. Na obal k lodnímu deníku si dal kapitán starou fotku – loď reprezentující Stellu. Je na ní obrovská a všechny malé černé parníčky od ní prchají na všechny strany – lepší symboliku by nevymyslel. Čím víc si kapitán přál být akceptován, pochopen, tím více se stával obtížnějším normálnímu životu a život pro něj. Unavil nakonec i nejlepší přátele. Chtěl to nejlepší a dělal to nejhorší – to byl jeho základní pocit.

Jeho žena Timela je stále v šoku (a to ji ani starý kanystr plný různé chemie, který našla na laně za plachetnicí, co spolu koupili, nepomohl k pochopení a vystřízlivění), dál se trápí a dělá zoufalé věci. Stop it! Mám chuť na ni zakřičet. Nejvíce se podle mne ničí, když často na noc vyplouvá v plachetnici na moře, kde se to stalo. Podle jejích slov bdí ve tmě v podpalubí přitisknuta tváří k tenkému dnu lodi. Kapitán říkával utonulým denitive seafood. Představuje si, že je to ona, kdo leží bezmocně na mořském dně přitlačena masou vody a čeká na první rybu.

Také bolestně vzpomíná, jak se samotářsky potápěl. Jeden obraz je v její mysli navždy – byl jen několik metrů pod hladinou, visel v zářící vodě ani těžký, ani lehký a na jeho obličej byl takový výraz klidu a míru, jaký už roky na jeho tváři neviděla. Sám v tu chvíli vypadal jako předmět vlastní touhy.

(Jeho stůl v dílně – zůstalo na něm všechno, jak to nechal: oblíbené hračky, medicínybaly, prázdné pouzdro od Scuba nože, který dostal k narozeninám, a obal od lodního deníku. Přidala k tomu fotku ztroskotání, co byla ve všech novinách.)

V hlavě si promítá, co jí vypověděli záchranáři: uviděli ho chvíli po tom, co ho odhalil sonar – na obrazovce vypadal jako etruský Elvis. Byli tak blízko, že zřetelně viděli, jak se vznáší ve vodě právě pod oknem v podlaze záchranné miniponorky.

Když ale udělali obrat plavidlem, aby ho mohli vyzvednout, jako by se probral ze sna, otočil se ve vodě směrem dolů a začal stále rychleji plavat dolů, pryč od hladiny.

Dolů pryč od hladiny!

Napadlo ji, jak jednou řekl polohlasně úplně zabraný sám do sebe – „Jako nůž ve vodě?“

Stejně tak rychle klesal a chvílemi se leskl, jak to popisovali.

Pak ho spatřili už jen jednou, když ho na chvíli ve větší hloubce ozářil jejich reflektor – plaval

usilovně do temné hlubiny a za ním se táhla šňůra z posledních bublin.

Pak už viděli jen prázdnou tmu.

Po chvíli ticha Vera řekla: Ale já věřím, že proplaval, že se vynoří někde na druhé straně s největší perlou v ústech, takže už nebude muset říct ani slovo. Vyplave u ústí Růžové jeskyně, odkud je na obloze stále vidět Stella Maris. Když je unavený, odpočívá ve své Růžové jeskyni a čas už není.

Dlouho jsme seděli a mlčeli. Pak se Vera zvedla, že si půjde pro nové pití. Já dál zůstal bez pohybu sedět ve tmě a nemohl se odtrhnout od zářivé propasti pod mýma nohama a myšlenek ve mně.

Znám tu touhu po čisté hvězdě, která svítí a zdobí jiné patro, ale chtěl bych si z času ještě udělat přítele, než ho opustím.<sup>102)</sup>

Igor Korpaczewski, 1998

---

102) KORPACZEWSKI (pozn. 52), 26-27.

## XIV. Biografie

Igor Korpaczewski se narodil v roce 1959 v Praze. Po absolvování Střední školy polygrafické v Praze studoval mezi léty 1983 a 1989 pražskou Akademii výtvarného umění, nejprve v ateliéru grafiky profesora Ladislava Čepeláka, posléze na katedře malířství u Václava Pospíšila. V roce 1988 strávil semestrální stáž na vídeňské akademii.

V roce 1990 se stal jedním ze zakladatelů Sdružení výtvarných umělců a Galerie mladých v rokokovém paláci U Řečických ve Vodičkově ulici. V té době působil taktéž jako kurátor výtvarné dílny tří měst (Berlín-Drážďany-Praha) a hostoval jako lektor na State Art Creativity School v Izraeli.

Během svého působení v Galerii mladých (v letech 1992 až 1994 ve funkci ředitele) se Korpaczewski velkou měrou podílel na organizaci její výstavní činnosti. Galerie tehdy pořádala dvacet pět výstav ročně (vernisáže se konaly každých čtrnáct dní) s tím, že zde proběhlo několik projektů zásadních pro českou výtvarnou scénu. V roce 1990 se tu například konal projekt hmatových výstav Hapestetika, jenž se objevil na českém území vůbec poprvé.<sup>103)</sup>

Od roku 1993 vyučuje Korpaczewski jako odborný asistent v ateliéru malby na pražské AVU společně s Jiřím Sopkem, jejichž polarita v obrazovém pojetí se vzájemně doplňují. Během těchto dvou desetiletí Korpaczewski ovlivnil a formoval jednu novou generaci malířů (Zbyňka Sedleckého, Petra Malinu, Dalibora Davida), se kterými občas nadále spolupracuje na svých výtvarných projektech (například s Robertem Šalandou).

Kromě výtvarné činnosti se Korpaczewski věnuje i hudební tvorbě. Založil hudební skupinu Ichforma. Sám vystupuje pod pseudonymem Clean Dirt či Dirt.

V současnosti žije v Praze a tvoří ve svém hloubětínském ateliéru, kam se před nedávnem přesunul z pražského Žižkova.<sup>104)</sup>

---

103) Korpaczewski, Igor, Sborník. Sdružení výtvarných umělců při Galerii mladých, Praha, 1993, 1.

104) Karlík, Viktor, Igor Korpaczewski, Ateliéry 2010/XXI, Revolver Revue, č. 78, 2010, 165.

## **XV. Výstavní činnost**

### **Samostatné výstavy**

1987 Divadlo pod věží, Praha

1989 Divadlo pod věží, Praha

1992 Odrazy a stíny, Studio Rubín

1993 KW: Kresby, Galerie U Řečických

1994 Bath City Gallery, Bath, Velká Británie

1995 Plastic meets Classic, Galerie Radost FX, Praha

1995 Trik nebo extáze?, Galerie Velryba, Praha

1996 Pouta lásky, Galerie JNJ, Praha

1996 Starší věci, Galerie FJ, Kutná Hora

1997 Stíny KW, U dobrého pastýře, Dům umění, Brno

1998 Pintura Espiritual Recompucsta, Galerie JNJ, Praha

1998 Stella Maris I., Černý pavouk, Ostrava

1999 Stella Maris II., Galerie Titanic, Olomouc

1999 Stella Maris III., Galerie JNJ, Praha

2000 Ze zápisníku závislého, Výstavní síň města Ostravy, Ostrava

2001 Bůh má oči všude, malířská instalace, Galerie Malá Špálovka, Praha

2003 Q: Peace on Earth, galerie AT HOME, synagoga Šamorín, Šamorín

2003 KW: Wild (společně s Jiřím Davidem), C014, Praha

2004 KW: Random Collection, Galerie Šternberk, Olomouc

2005 Q: Diana (obrazová instalace), Ouky Douky, Praha

2005 Q: Diana (obrazová instalace), galerie AT HOME, synagoga Šamorín, Šamorín

2005 Q: Hold on, I'm coming (instalace), galerie AM 180, Praha

2006 Q: The String (instalace), galerie Art and Concept, Praha

2006 KW: Obrazy (společně s Robertem Šalandou), Galerie Brno, Brno

2007 KW, Club Português de Artes e Ideias, Lisabon

2007 Q: Sen Insomnie (instalace), Galerie 36, Olomouc

2008 KW Das Ufer, Galerie Dole, Olomouc

2008 Q: Star Stop (instalace), Benzinka, Slaný

2008 Q: Wake up (instalace), MeetFactory Gallery, Praha

2009 KW: p-p-painting, galerie Nová síň, Praha

2009 KW: obrazy, České centrum, Vídeň

2010 KW: Family, galerie Kabinet T., Baťův komplex, Zlín

2010 Q: hírouz (společně s Robertem Šalandou), galerie NoD, Praha

2011 KW – Othová (společně s Markétou Othovou), Dům pánů z Kunštátu, Brno

2011 Kim (instalace), Galerie SPZ, Praha

2012 KW: Nineteennintynine, Galerie 207, UMPRUM, Praha

2013 Osobní apokalypsa, Galerie Montmartre, Praha

2013 KW + Q: Ghosts, Drdova Gallery, Praha

## Společné výstavy

1987 Konfrontace, statek Milana Periče, Svárov

1989 Konfrontace, statek Milana Periče, Svárov

1990 Česká alternativa, ÚLUV, Praha

1990 Young Art, Lisabon

1990 Sdružení českých grafiků František Kupka: První výstava, Výstavní síň Musaion, Praha

1991 Young Czechoslovakian Artists, Artist's House, Jeruzalém

1991 Young Czechoslovakian Artists, Ramat Gan Museum, Tel Aviv

1992 Výlet do postmoderny, Výstaviště Brno, SNG v Bratislavě, Bratislava

1992 So...tak, Galerie Ateliers Drieberggen, Utrecht

1992 Našim ženám, Galerie mladých, U Řečických, Praha

1992 Dvě tváře, Radnice města Heidelberg, Heidelberg

1992 Čtyři malíři, Galerie mladých, U Řečických, Praha

1993 Ďábli v našem těle, v naší duši, Náprstkovo muzeum, Praha

1993 To, co zbývá, Štencův dům, Praha

1993 Galerie Caduta Sassi, Mnichov

1994 Images from Prague, Birmingham Art Museum, Galways Arts Centre, České centrum, Londýn

1994 Informační konzerva, Galerie mladých, U Řečických, Praha

1994 Generation der Prager 5, WUK – Werkstätten – und Kulturhaus, Vídeň

1995 To Earth, Waco Art Museum, Texas

1995 Zkušební provoz, Výstavní síň Mánes, Praha

1995 Umění a architektura, Výstavní síň Mánes, Praha

1996 Hands and Words, Carpenter Center for Visual Media, Harvard University, Cambridge

1996 Svárovské konfrontace 96, Statek Milana Periče, Svárov

1997 I. Zlínský salon mladých, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Zlín

1997 Umělecké dílo ve veřejném prostoru, Veletržní palác, Praha

1998 Snížený rozpočet, Výstavní síň Mánes, Praha

1998 4. aukční salon výtvarníků, 312 dárců pro konto Bariéry, Klementinum, Praha

1999 Umění pro nemocnici, Galerie Václava Špály, Praha

1999 Hommage à Franz Kafka, Kulturforum im Kulturhaus 'abraxas', Augsburg

1999 Hommage à Franz Kafka, Tančící dům, Praha

1999 II. Nový zlínský salon, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Zlín

2000 Na volné téma...ale k věci, Galerie Václava Špály, Praha

2000 Slavonice 1990 – 2000: Jubilejní výstava, Galerie Slavonice, Slavonice

2000 Jenewein – Kutná Hora. 1. symposium současného výtvarného umění, Sankturinovský dům, Kutná Hora

2001 Ohraničení / Begrenzung, Galerie Malovaný dům, Třebíč

2001 Femme fatale, Galerie Felixe Jeneweina, Kutná Hora

2002 Nové přírůstky sbírek z let 1996-2001, Vlašský dvůr, Kutná Hora

2002 4 – 1, Galerie VŠUP, Praha

2002 Ohraničení / Begrenzung, Institut für deutsche Sprache, Mannheim

2002 Současný akvarel, Galerie Navrátil, Praha

2003 Generační výsek, Galerie Tvrdohlaví, Praha

2003 281 m<sup>2</sup>, Galerie Václava Špály, Praha

2003 Současný akvarel, Galerie Caesar, Olomouc

2003 Současný akvarel, Oblastní galerie v Liberci, Liberec

2003 Současný akvarel, Galerie Měsíc ve dne, České Budějovice

2003 Současný akvarel, Galerie Kabinet, Brno  
 2003 Současný akvarel, Galerie U Dobrého pastýře, Brno  
 2003 Artnow, Výstavní síň Mánes, Praha  
 2003 7+ 1, Lublaň  
 2003 Perfect Tense: Malba dnes, Jízdárna Pražského hradu, Praha  
 2005 Mezinárodní bienále současného umění, Národní galerie v Praze, Praha  
 2005 Nové přírůstky sbírek Galerie Felixe Jeneweina města Kutné Hory z let 1996-2004, Dům umění, Ostrava  
 2006 Já – výstava o třech dějstvích, Centrum pro současné umění FUTURA, Praha  
 2006 Česká malba 1985 – 2005 / Sbírka Richarda Adama, Wannieck Gallery, Brno  
 2007 Ressetting. Jiné cesty k věčnosti, GHMP, Městská knihovna, Praha  
 2007 Amaro Jilo / Naše srdce, Dům umění města Brna, Brno  
 2008 Eva Kořátková: Výtvarná výchova, Karlin Studios, Praha  
 2008 Transfer / malba z Akademie výtvarných umění Praha /, galerie White Box, Mnichov  
 2008 Transfer / malba z Akademie výtvarných umění Praha /, Dům pánů z Kunštátu, Brno  
 2008 Současný český kubismus, GHMP, Staroměstská radnice, Praha  
 2008 INtroCITY/Nukleární rodina, Topičův salon, Praha  
 2009 Už stovky let to nebolí, Galerie Šternberk, Olomouc  
 2009 Prague Biennale 4, Karlínská hala, Praha  
 2009 Z nových sbírek Galerie Felixe Jeneweina města Kutné Hory, Vlašský dvůr, Kutná Hora  
 2009 Krajiny malby, Galerie Fiducia, Ostrava  
 2009 Hráči, Galerie moderního umění V Hradci Králové, Hradec Králové  
 2009 Hráči, Wortnerův dům Alšovy jihočeské galerie, České Budějovice  
 2009 O barvě: Český kolorismus od Slavíčka po současnost, Pražákův palác, Brno  
 2009 Loophole to the Universe, Divus Unit 30, Londýn  
 2009 Po sametu. Současné české umění s přesahy do minulosti, Dům U Zlatého prstenu, Praha  
 2010 Connections?, Botschaft der Tschechischen Republik, Berlín  
 2010 1984-1995: Česká malba generace 80. let, Wannieck Gallery, Brno  
 2011 VI. Nový zlínský salón 2011, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Zlín  
 2012 Ostrovy odporu: Mezi první a druhou moderností 1985-2012, Veletržní palác, Praha<sup>105) 106) 107)</sup>

105) Rezler, Aleš, KW: Starší věci, Kutná Hora, 1996, 3.

106) KW: Ze zápisků závislého 88-99, Centrum kultury a vzdělávání, Ostrava, 2000.

107) KW: Kresby, Galerie mladých U Řečických, Praha, 1993.